

LEONARDO DE VINCI Y SU EPOCA

I. VIDA, CULTURA Y OBRAS DE LEONARDO

En Leonardo de Vinci se concentran las cualidades más genuinas del Renacimiento: mezcla de imaginación y realismo, amor a la ciencia y a la verdad, pasión por lo bello, curiosidad insaciable que se extiende a los más amplios dominios de la inteligencia y aspiración hacia una vida más alta, más pura y sublime.

Nace Leonardo en Vinci en 1452. Desde niño sorprende por la riqueza de sus dones; su precocidad alada y su belleza física atraen; turba a sus maestros con inquietantes preguntas; aprende a tañer la lira y compone exquisitas canciones que canta con acompañamiento musical. Dibuja, pinta, practica el relieve, por lo cual su padre le lleva al taller de Verrocchio, escultor y pintor de Florencia. Allí trabaja con entusiasmo en compañía de otros jóvenes entre los cuales están, Lorenzo de Credi que será más tarde uno de sus brillantes discípulos y Pietro Perugino, pintor de prestigio, que influirá en la iniciación artística de Rafael.

Leonardo pasa largos años de su juventud en Florencia. Asiste a las reuniones de la Academia; acendra su espíritu con las lecturas de los humanistas. Siente la influencia nobilísima de un genio múltiple como León Battista Alberti, discípulo de Marsilio Ficino; oye hablar frecuentemente de Platón, que fascina a los pensadores florentinos. En el taller de Verrocchio, Leonardo se liberta audazmente del arte de su maestro, comienza a crearse un estilo propio, de originalidad exquisita. Asiste a los suplicios, toma notas de la expresión de los rostros de los ajusticiados, del movimiento de los cuerpos. Inicia estudios anatómicos; consulta a los sabios de su tiempo acerca de sus búsquedas y descubrimientos; pide consejos a los mé-

dicos, informes a los ingenieros. Un ansia inextinguible de saber rige su vida.

En esa época impera en Florencia el neoplatonismo. Los espíritus superiores deslumbrados por esta corriente filosófica se apartan del estudio de la realidad, de la contemplación del mundo que les rodea, para elevarse, como en éxtasis, a regiones supraterrrestres. Este neoplatonismo transforma el realismo práctico que inspira al arte de comienzos del siglo XV, le infunde un fuego más puro, le sumerge en un idealismo más alto. Leonardo entra en el círculo de esta influencia encantada, como lo harán Rafael y Miguel Angel, en uno de cuyos poemas escuchamos este grito del alma ávida de belleza suprasensible: "Mis ojos ya no ven las cosas terrenales".

Esta inquietud platónica tiraniza el espíritu de la generación de Lorenzo, el Magnífico. Leonardo no puede substraerse a la sugestión mágica de su época: su curiosidad, su deseo de alcanzar una belleza perfecta, su claridad prístina y su ansia de absoluto tienen origen platónico. Nobles pensadores dedican entonces la plenitud de sus vidas a traducir a Platón, a quien se denomina "príncipe de los filósofos". A través del *Tímeo*, se presienten las celestes meditaciones de Pitágoras. Además se traducen obras de Plotino, Porfirio, Proclus, Jámblico. Juan Battista Alberti impregnado de espíritu platónico afirmaba en su tratado *De Re Aedificatoria* (1452) que, Hermes filósofo había proclamado por vez primera "el origen sagrado de la pintura". Leonardo que admiraba la honda sabiduría de Alberti y leía asiduamente sus meditaciones no podía apartarse de este neoplatonismo; lo acepta con rebeldía para transformarlo de acuerdo con la pujanza de su genio de artista.

Del neoplatonismo deriva en Florencia toda una corriente mística que considera, que el sol es el centro del cosmos, para convertirlo más tarde en Dios mismo. Miguel Marullo, Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino, Diacceto, Vieri Vierini, penetran en este mar luminoso. Para justificar esta preponderancia del sol en la cosmología se citan las más diversas autoridades: Platón, Plotino, los ritos egipcios y caldeos, Denis Areopagita y Proclus.

Leonardo de Vinci se deja seducir por estas meditaciones, pero su inteligencia despierta se aparta de todo misticismo;

organiza su cosmología como un sabio, de acuerdo con la realidad, la experiencia y la ciencia. No admite ni sofismas, ni hermetismo, ni interpretaciones veladas. Recurre a la ciencia, consulta a los sabios. Lee el libro de los *Meteoros* de Aristóteles, *Los meteoros*, de Temón, las obras de Alberto de Saxe.

Esta época es para Leonardo de actividad intensa. Observa pacientemente, medita en soledad, lee con fiebre. Consulta la obras de Vitrubio; *De Ponderibus*, de Euclides; busca con afán el tratado de *De Proportione*; sabe que en casa de Jiulano da Marliano existe un rico herbario.

Le atrae la ciencia de los árabes. Consulta las obras de medicina de Avicenne, su teoría acerca de los líquidos; le entusiasma la doctrina metafísica sobre lo semejante. Le fascina luego el milagro griego; se familiariza con Aristóteles, consulta su *Ética*, las obras de carácter científico. Se interesa por la filosofía de Anaxágoras, por los tratados de Arquímedes y los comentarios al sistema de Tolomeo. Pasa luego a la lectura de Santo Tomás, de Alberto el Grande. Se compenetra de la pura esencia del *Tratado de la inmortalidad del alma*, de Marsilio Ficino.

Es una época en que su espíritu se enriquece, su sabiduría se ahonda, su visión del mundo se ensancha. En casa de Verrocchio, en las reuniones académicas, en las bibliotecas, en el ambiente de la Ciudad de las flores, todo le habla de arte y de ciencia; todo le conduce a la más alta aspiración de su genio: a la belleza.

Durante la temporada inicial que permanece en Florencia (1470-1483) lleva una vida inquieta, en medio de un fasto brillante. Viste lujosamente, pasea por las calles montado en raros corceles que se encabritan o caracolean; vive placenteras horas de alegría en compañía de camaradas; goza del encanto voluptuoso de la luz de la ciudad, que señorea en los espíritus, flota y se irisa en el aire, se quiebra en ondulantes matices o se estremece con una vida ultrasensible. Ebrio de entusiasmo, se consagra a la pintura, quiere competir con los jóvenes de su tiempo, sobrepasa rápidamente a todos en potencia creadora. Muchas de las obras ejecutadas entonces ya no existen, perdidas en la marea de siglos; se duda de la autenticidad de cuadros como *La Anunciación* del Louvre, *La Anunciación*, de Florencia, *La Madona Litta*, de San Petersburgo; pero

bastan *La Adoración de los Magos* y *La Virgen de las rocas*, para justificar su genio juvenil, para presentir a qué sublimes cumbres llegará su arte.

En 1482 Leonardo se traslada a Milán para ofrecer sus servicios a Ludovico el Moro. Lleva consigo un laúd que él mismo ha construido. En la mansión del príncipe se convierte en un poeta que recuerda a los trovadores de la época de Dante. Canta, ejecuta música, improvisa exquisitas canciones, seduce a las damas con su porte gentilicio y su espiritualidad refinada. Leonardo ansía desplegar en Milán sus extraordinarias dotes de constructor, escultor e ingeniero. La carta que dirige al príncipe anunciándole las actividades que puede desarrollar es de una multiplicidad que asombra.

Leonardo se siente feliz en Milán. La Corte de Ludovico era de las más fastuosas de Europa. quería rivalizar con el esplendor de los Médicis de Florencia. Deseoso de gloria, Ludovico protegía a los filósofos, los médicos, los poetas y los sabios. Allí estaban el célebre matemático Luca Pacioli, autor del tratado *De Divina Proportione*, el poeta florentino Bellincione, el arquitecto Bramante. Leonardo alterna con esta pléyade, vive la gloria de la ciudad, pero si se exceptúa el maravilloso fresco de *La Cena* (1495-98), casi se aleja de la pintura creadora, sólo le interesa desde el punto de vista teórico.

Escribe sus observaciones y conclusiones acerca de la figura humana (1489). De 1490 datan sus referencias sobre la luz, la sombra y la perspectiva. Profundiza el estudio de los autores griegos y romanos, se entusiasma por algunos maestros medievales. Relee el Tratado de Vitrubio que le fascina; por indicación de Luca Pacioli, vuelve a Euclides. La abstracción le deleita y resume su espiritual desasosiego en pensamientos como estos: "Ninguna investigación humana puede ser verdaderamente llamada ciencia, si no pasa por la demostración matemática". "Ninguna seguridad existe donde no se puede aplicar una de las ciencias matemáticas". "Que aquel que no sea matemático no me lea", frase que recuerda, en mucho, la inscripción puesta por Platón en la Academia: "Aquí no penetra nadie que no sea geómetra".

Durante su permanencia en Milán, además de los estudios matemáticos, otras variadas actividades apartan a Leonardo de la pintura. Los trabajos de arquitecto, principalmente los



ADORACION DE LOS MAGOS
(Museo de los Oficios, Florencia).

croquis, cálculos y planos para el Duomo de Milán; el proyecto para la construcción de la catedral de Pavia; los trabajos de defensa contra los Grigioni. Interviene también activamente en la preparación de las fiestas que se celebran en la Corte con motivo del casamiento de Ludovico el Moro, con Isabel de Este. Leonardo medita, fantasea, ejecuta planes maravillosos, pone en actividad las múltiples facetas de su genio creador. Organiza procesiones, cabalgatas, pantomimas, escenas mitológicas, crea maquinarias curiosísimas, figuras aéreas, deslumbrantes decoraciones. Todo un paraíso de formas, brillos y colores. Dibuja las vestiduras, pinta los decorados, inventa las sorpresas, prepara los bailes y desfiles. En todo lo que ejecuta pone delicadeza, refinamiento, pureza en las líneas, gracia en el colorido. En todo flota el esplendor de la época, el fuego de su imaginación exquisita, la originalidad de su arte.

En 1501 Leonardo retorna a Florencia. El ambiente espiritual de la ciudad se ha transformado durante su ausencia. Flota un hálito de desesperanza, de amargura y remordimiento. Un crepúsculo sombrío lo empaña todo. Intrigas y conspiraciones frecuentes; asesinatos de nobles y príncipes; los suplicios de los ahorcados; la muerte de Lorenzo de Médicis, del poeta Poliziano y de los pensadores Pico de la Mirandola y Marsilio Ficino. Savonarola luego de atacar con violencia la vida de placeres y goces, el paganismo y amor al lujo de sus contemporáneos, muere trágicamente en la hoguera. Su fin doloroso entristece y convierte a muchas almas. Savonarola era un símbolo. Lorenzo de Credi, discípulo de Leonardo abandona la pintura; Fra Bartolomeo toma hábito de monje dominicano; Sandro Boticelli, el artista de las líneas delicadas, de la melancolía voluptuosa, se convierte. Su arrepentimiento le lleva a renunciar a las vanidades terrenales. Se aleja del mundo, destruye sus obras paganas, se consagra de nuevo a la pintura religiosa, a la ilustración de la obra de Dante.

Leonardo experimenta espiritualmente las oscilaciones de esta época turbada, pero permanece ajeno a este movimiento religioso. Es llamado entonces por Isabel de Gonzaga, figura femenina extraordinaria, que recomienda a Mantegna los planos para un monumento a Virgilio, que está en relación espiritual con los pintores Correggio y Ticiano y los poetas Bembo, Ariosto y Tasso. Leonardo pinta por aquel tiempo su *Santa*

Ana. Mas de nuevo la ciencia le atrae en perjuicio de la pintura. Se pone otra vez en contacto con los sabios. Pacioli le explica el sistema de la multiplicación de raíces. Estudia con avidez un libro científico que le facilita Francisco Pandolfini. Responde a la consultas que se le hacen acerca del deslizamiento del monte San Salvatore.

Vive en soledad, medita, investiga con criterio de sabio, hasta tal punto que un amigo se lamenta de su abandono de la pintura con estas palabras: "Leonardo se consagra con ardor al estudio de la geometría; sus experiencias matemáticas le han alejado tanto de la pintura que no puede sufrir los pinceles". Es inútil que se le pidan cuadros, promete pero no cumple.

En 1502 se pone a las órdenes de César Borgia. Entonces se aleja más de la pintura. Sólo le cautivan los croquis que ejecuta para máquinas de guerra; proyectos para canalización y distribución de aguas; planos para una fortaleza erizada de torres, para un puerto con defensas militares o estudia el movimiento de las aguas para descubrir sus leyes. Y algo que revela su fascinación científica: persigue constantemente a dos personajes que, a cambio de obras pictóricas, le han prometido manuscritos de Arquímedes.

Leonardo se aleja voluntariamente del arte. Es en vano que los delegados regios le inciten al trabajo, es inútil que Isabel de Este le halague para que le pinte un Cristo joven. A todos promete y a todos engaña, pues nada ejecuta o deja inconclusas las obras iniciadas como el episodio de la *Batalla de Anghiari*. ¿Qué hace Leonardo en este lapso de tiempo? Se abstrae en estudios e investigaciones científicas. Francisco Serigatti le ofrece cálculos sobre hechos astronómicos; Bartolomé Vespucci le facilita un raro libro de geometría; Giovanni di Amerigo Benci un mapamundi. En 1505 se traslada a Fiesole y realiza ensayos de navegación aérea con aerostatos. En este mismo año termina el cuadro de la *Gioconda*, que viene ejecutando desde hace mucho tiempo.

Durante el año 1506-1507 se traslada a Milán. Vuelve a trabajar en los planos de las fortificaciones, en los proyectos de canalización del río Arno. Sus investigaciones le obsesionan tanto que su amigo Petrus Nuvolaria afirma que Leonardo ya sólo ama las matemáticas. Al retornar a Florencia man-

tiene largos coloquios sobre cuestiones científicas con Piero di Braccio; habla de escultura con Francesco Rustici, discípulo de Verrocchio e ingenioso pintor de caballos. En 1508 se ocupa de la canalización del Adda, continúa la obra comenzada en la época de Ludovico, el Moro. Inicia una prolija recopilación de elementos de matemáticas, de investigaciones de física, que utilizará más adelante.

En 1509-1510 pinta el *Baco*, pero le interesa la terminación del Canal de San Cristóbal en Milán. Vuelve a la ingeniería militar y se dedica a proyectar obras de defensa. Estudia los fundamentos científicos de la pintura, las leyes que rigen su técnica. De nuevo la anatomía humana le entusiasma. Gozoso ante una invitación del profesor Marcantonio della Torre, se dedica durante varias semanas a disecar cadáveres, a estudiar los músculos, el movimiento de las articulaciones, la conformación y recorrido de venas y arterias.

A fines de 1512 se traslada a Roma donde Rafael, Miguel Angel y Bramante imprimen las huellas de sus genios. Allí, en un medio hostil, rodeado de enemigos, principalmente del odio de Miguel Angel, Leonardo vuelve a consagrarse a la ciencia. Reanuda sus anteriores trabajos con el deseo de construir una máquina para volar; estudia la forma de los espejos, el funcionamiento de complicadísimos instrumentos de óptica; vuelve a las investigaciones anatómicas, ejecutando por repetidas veces la disección de cadáveres. Lleva una vida misteriosa de mago o traumaturgo; termina su tratado *De ludo geometrico*.

En el año 1516 vuelve a Milán. Vive casi definitivamente alejado de la pintura. Está a las órdenes del rey de Francia, Francisco I°. Construye un león automático que se abre derramando lises, junto al monarca. Se ocupa de obras de ingeniería, dirige ingeniosos trabajos de hidráulica; prepara diversas fiestas regias en las que despliega toda su pompa imaginativa, su lirismo soñador y su fantasía volandera. A pedido del rey pinta el *San Juan Bautista*, misterioso arabesco de luces y sombras, "reverie", música pictórica que revela la culminación de su técnica de lo pintoresco.

Leonardo muere el 2 de mayo de 1519.

En Leonardo el artista y el sabio se unen en una alianza perfecta. En presencia de su prodigiosa labor cabe preguntar-

se si sus contemporáneos comprendieron y apreciaron sus investigaciones y trabajos científicos. La época de Leonardo es rica en grandes espíritus. Los sabios de Italia luchan por liberarse de la ciencia griega, romana y medieval y sólo desean trazar nuevos horizontes. Leonardo está dentro de esta tendencia, por eso encuentra maestros que le alientan, que admiran la labor titánica que realiza. Esto explica también su amistad y sus conversaciones con Luca Pacioli, Marcantonio della Torre, Piero Martelli, León Battista Alberti; el apoyo que le dispensaron los sabios florentinos y los príncipes Julián de Médicis, Ludovico el Moro y César Borgia.

En medio de sus trabajos cíclopeos, ninguna pasión amorosa parece haber turbado el corazón del pintor. Salvo sus cuadros, croquis, dibujos y manuscritos, no poseemos de él ninguna confidencia íntima. Leonardo es como Donatello un artista que acaso no haya amado a ninguna figura de existencia corpórea. Se apartó de la vida de placeres de su tiempo, del epicureísmo que envolvía a todos los espíritus. Giorgione y Rafael mueren fulminados o agobiados por la pasión abrasadora. Miguel Angel arde en un fuego platónico por Victoria Colonna. Andrés del Sarto sacrifica todo por el amor a su esposa. Y sin embargo, ¿quién pintó como Leonardo la fascinación del eterno femenino, su misterio inquietante, en figuras de una levedad de pluma, de celestial pureza, de una gracia más adorable? El Vinci sólo encuentra su amor en el sueño, en la belleza creada, en la obra de arte. "*Cosa bella mortal passa e non d'arte*".

La originalidad artística de Leonardo se descubre ya desde su iniciación pictórica. Asimila con una fuerza incontrastable; supera rápidamente a su maestro Verrocchio en algunas de cuyas obras algunos críticos creen advertir la influencia del discípulo. En esto Leonardo aventaja también a sus contemporáneos, revela la potencia creadora de su genio. Miguel Angel, a pesar de su incomparable grandeza, su fuerza titánica y su intensa expresión del dolor, toma elementos del arte griego y romano y siente la fascinación de Signorelli y Ghirlandajo en la pintura, y de Donatello y della Quercia en escultura. Rafael imita igualmente a Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Pollaiuolo y Leonardo, y sólo en su madurez se liberta de la tiranía de los maestros. Idéntico proceso evo-



LA VIRGEN DE LAS ROCAS
(Museo del Louvre, París).

lutivo ofrece Boticelli que sufre el influjo de Lippi, Verrocchio, Pollaiuolo, para transformarse luego en el artista sutilísimo que rehabilitan Ruskin y los prerafaelistas ingleses. En cambio Leonardo desde su iniciación imprime a las obras el brillo inédito de su genio soberano.

Si estudiamos la vida y las obras de Leonardo advertimos que el destino adverso que gobernó su vida se abate cruelmente sobre sus producciones. Algunas son destruidas antes de terminarlas, como la estatua ecuestre del Conde Sforza y el fresco mural de la *Batalla de Anghiari*. Otras restan inconclusas como el *San Girolano* del Vaticano, la *Santa Ana* del Louvre y los *Reyes Magos* de Florencia. Otras se van perdiendo poco a poco debido al ultraje de los hombres y a la acción del tiempo como la *Cena*. De otras no se puede afirmar con justeza si le pertenecen, como la *Anunciación* de Florencia y el *Baco* del Louvre. Con sus manuscritos y dibujos sucede lo mismo, o se perdieron o están dispersados por diversas ciudades de Europa.

II. LA PINTURA ITALIANA DURANTE EL SIGLO XV

Para establecer cómo Leonardo es la síntesis victoriosa del arte del 400 es preciso analizar su época. Durante el siglo XV, de Massolino (1418-1430) a Boticelli (1444-1510), el arte pictórico realiza brillantes progresos en la conquista de nuevos elementos expresivos. Se estudian y resuelven los más variados problemas: la perspectiva lineal y aérea; el dibujo y el colorido; el relieve y movimiento de las figuras; la visión anatómica del cuerpo; el desnudo y el realismo viviente; la técnica de las luces y de las sombras en la evocación de paisajes; la expresión de los más variados sentimientos y el reflejo de la vida espiritual intensa ⁽¹⁾.

(1) MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, París, 1889-91; WÖLFFLIN, *L'Art classique*, trad. de Mandach, París, 1911; CHIAPELLI, *Arte del Rinascimento*; CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Florencia, 1875-1908; SCHNEIDER, *La peinture italienne des*

Es un siglo de labor paciente, renovadora; de ubérrimos descubrimientos. Masolino, Massaccio, Fra Angélico, del Caccagno, della Francesca, Signorelli, Lippi, Verrocchio, Ghirlandajo y Boticelli, trabajan afanosamente durante casi cien años, forman la tradición, son los precursores de Leonardo, Rafael y Miguel Angel, quienes aprovecharán muchos de los hallazgos y conquistas de sus antecesores. La lección de los artistas del siglo XV ha sido proficua, emuladora, para los grandes maestros del siglo XVI, o como afirma Müntz, el magnífico Renacimiento del siglo XVI, es desde muchos aspectos, el prolongamiento, la culminación luminosa del arte del siglo anterior. Estudiaremos, entonces, los artistas de la época de Leonardo para descubrir los aportes técnicos y espirituales con que enriquecen la pintura de su siglo.

1. MASOLINO (1418-1447). Se inició como orfebre en el estudio de Lorenzo de Ghiberti en Florencia; sobresalía principalmente en el labrado artístico de las puertas. Aprendió luego la pintura, la técnica del dibujo, la magia del colorido con Gerardo Starnina, que propagaría en España, la tradición realista, el espíritu nobilísimo de Giotto. Su obra capital la ejecuta en Florencia donde se le designa para decorar la iglesia de Santa María del Carmen. Esta labor que Masolino no termina, será continuada por su discípulo Massaccio, cuyas innovaciones abrirán nuevas posibilidades para la pintura.

Masolino no es un gran pintor, es como afirma sabiamente Berenson, un artista de transición, un puente entre Giotto y su escuela y los maestros que vendrán a renovar la tradición italiana. A pesar de sus innovaciones, de sus búsquedas afanosas, la influencia giottesca se perfila con nitidez en muchos de los frescos de Masolino, principalmente en el *Festín de Herodes* y en la *Cura del paralítico*.

En las primeras obras que pinta en Roma pueden señalarse ya algunas de las características más personales de su estilo: amor a la belleza femenina, a la que comunica no sólo dulzura,

origines au XVI siècle, París, 1929; LAFENESTRE, *La peinture italienne jusqu'à la fin du XV siècle*, París, 1900; VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milán, 1901-06; MICHEL, *Histoire de l'Art*, París, 1908; FAURE, *Histoire de l'art*, París, 1922.

sino también emoción y delicadeza. Se aleja, con manifiesta timidez, del idealismo religioso, de la unción ultraterrena de Fra Angélico; observa más la vida, estudia los modelos en la realidad, contempla inteligentemente el paisaje circundante. Este realismo natural, con sabor primitivo, si bien es menos intenso que en Giotto, está suavizado y ennoblecido por una gracia clara, por un candor simple, como asimismo por la delicadeza de líneas del gótico florido.

Masolino es un artista curioso, escrutador, ávido de invenciones, por eso le cautivan todas las manifestaciones y hallazgos que conducen a la renovación de la pintura. Muchas de las figuras de sus frescos: *Bautismo de Cristo*, *Pecado original*, *Predicación de San Juan*, *San Juan en presencia de Herodes* y el *Festín de Herodes*, tienen esa nobleza de gestos, esas tranquilas actitudes que admiramos en las esculturas de sus contemporáneos Ghiberti y della Robbia. Da mayor valor al paisaje que sus antecesores. Ciudades lejanas, palacios, montañas, bosques, riberas marinas están observadas con curiosidad inteligente, hasta con cierta rudimentaria visión de la perspectiva como se advierte en la *Fundación de Santa María Mayor*, *Cura del paralítico*, *Bautismo de Cristo*, *Festín de Herodes* y el *Calvario*. La arquitectura de los palacios que decoran algunos de sus frescos, nos habla de su admiración por la antigüedad clásica, del estudio paciente del nuevo estilo arquitectónico que crea Filippo Brunelleschi. Este amor a la antigüedad no sólo es original del arte de Masolino. Se inicia con Giotto, fascina a casi todos los artistas del cuatrocientos; reaparece luego en Massaccio, della Francesca, Ghirlandajo y Boticelli como principio de renovación espiritual o aspiración hacia una belleza más pura y severa.

La obra de Masolino, para su época, es turbadora. ⁽¹⁾ según una frase feliz de Faure. En efecto, se interesa por todas las novedades con audacia mesurada; renueva el ambiente, abre rutas luminosas, entrevee provechosas posibilidades en beneficio de la pintura. En el fresco *El Pecado original*, con las figuras de Adán y Eva ensaya un tímido estudio del desnudo. Los personajes de sus obras poseen una cierta majestad llena de gracia espiritualizada, más delicada que en Giotto; las

(1) FAURE, *lib. cit.*, tomo III, pág. 16.

cabezas y los rostros mayor hermosura y verismo; los ropajes son elegantes, con pliegues simples, pero reales y vivientes. A su amor por el colorido une ya Masolino la fuerza en el relieve, la seguridad en el dibujo, el interés por la perspectiva, es decir, se preocupa ávidamente por casi todos los problemas técnicos que absorberán la labor artística de Massaccio y sus continuadores.

2. MASSACCIO (1401-1428). Es el artista más raro del siglo XV, uno de los innovadores más fecundos de todos los tiempos. A pesar de su vida breve — murió antes de los treinta años — sus conquistas fueron múltiples, hasta el punto de que con él, la pintura adquiere un valor nuevo, una elevación desconocida. Massaccio comenzó sus estudios pictóricos como discípulo de Masolino a quien muy pronto supera, convirtiéndose en un creador originalísimo. Las esculturas de Donatello y el estilo arquitectónico de Brunelleschi propendieron también valiosamente a su formación artística. Amó la antigüedad clásica e interpretó, a través de los frescos de Giotto, la escultura romana ⁽¹⁾.

A los 23 años era ya un pintor célebre. Casi todas sus primeras obras han desaparecido. Para valorar su producción, para darle la jerarquía espiritual que le corresponde en la evolución del arte italiano, sólo nos quedan los frescos que pintó en la Capilla de Santa María del Carmen en Florencia. Estos frescos, a pesar de los retoques sufridos y de la pérdida del colorido, dan una clara visión del genio de Massaccio, de ese genio eminentemente decorativo que advertimos en Giotto y Ghirlandajo y que volveremos a descubrir, en pleno Renacimiento, en las grandes obras de Rafael. Massaccio continúa en la Capilla citada la obra que Masolino deja trunca. Pinta allí, la *Expulsión del Paraíso terrestre*, *San Pedro orando*, *San Pedro distribuyendo limosnas*, *San Pedro y San Juan curando a los enfermos*, *San Pedro bautizando*, *Resurrección de un niño*, *San Pedro pagando el tributo*. Massaccio deja también inconcluso este ciclo inmenso de inspiración titánica, acaso abrumado por la misma grandeza de su sueño, tal vez porque su

(1) MICHEL, *lib. cit.*, pág. 597.



CABEZA DE ADOLESCENTE
(Biblioteca de Windsor).

genio grave y triste, aspiraba a una belleza más imperecedera todavía. Años más tarde Filippino Lippi continuará la obra de Massaccio.

Los frescos de Massaccio fueron un constante motivo de admiración, para los artistas italianos. Según Vasari ⁽¹⁾, Botticelli, Signorelli, Rafael, Miguel Angel y Leonardo los estudiaron profundamente, analizaron sus procedimientos de composición, enriquecieron sus técnicas frente a las figuras fuertes, grandiosas, de pujante energía, que Massaccio hacía emerger de las sombras del muro como estatuas de las tinieblas.

Massaccio acentúa las innovaciones de Giotto; por su poderosa imaginación, por su inquietud ardiente se aproxima al Renacimiento. Es un genio creador que recuerda a Leonardo por sus frecuentes búsquedas y su pasión por el saber. Crea un estilo nuevo, inventa la pintura ⁽²⁾ con sus estudios y descubrimientos técnicos. Massaccio es un realista. Observa el mundo de las formas y de los ritmos vivientes, la humanidad que le rodea, para reproducir lo que contempla, por medio del dibujo firme, sólido y del color sombrío. Esta característica se nota en las actitudes graves de las figuras, en el movimiento acordado de los miembros, en la pujanza de los cuerpos, en el relieve casi escultórico del dibujo. Profundiza también el estudio del desnudo iniciado por Masolino de manera incipiente. Las figuras de Adán y Eva de la *Expulsión del Paraíso terrestre* y el Cristo del *Bautismo* son admirables estatuas sin ropaje, que denuncian al discípulo que admira los mármoles de Donatello.

La máxima gloria de la técnica de Massaccio consiste en el hallazgo imprevisto, en la creación de las leyes de la perspectiva que Giotto desconoció. Fué un artista admirable que supo vencer con lúcida inteligencia las más complicadas dificultades derivadas del problema. Giotto es el pintor que rompe con la tradición bizantina y crea el mundo de las formas nuevas en Italia, mas no sabe disponer las cosas en el espacio, agrupar

(1) VASARI, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Firenze. pág. 280.

(2) FAURE, *lib. cit.*, Tomo III, pág. 18.

las figuras con profundidad en el campo del fresco. Esta dificultad la soluciona admirablemente Massaccio, que es en realidad, *el maestro de la perspectiva*. Dispone las formas estudiando las distancias, los fondos que se esfuman, abre lejanías profundas como en la *Resurrección*, *San Pedro y San Juan distribuyendo limosnas* y *San Pedro pagando el tributo*.

Massaccio es dueño del espacio, de las lontananzas; se interesa más por las masas de figuras que distribuye con sabiduría, que por la figura aislada. La expresión de las pasiones es intensa, sumamente dramática, con ese dramatismo que hallaremos luego en Signorelli y Miguel Angel. La *Expulsión del Paraíso terrestre* y la *Resurrección*, ilustran ampliamente esta característica del pintor. El estilo de Massaccio se diferencia del de Giotto y Masolino, porque aspira a lo grandioso, a lo monumental. Es majestuoso, de una ordenación geométrica, de un ritmo escultórico. Como en Miguel Angel, la fuerza es su don primordial; la tristeza, la atmósfera en que crea su pensamiento. Por medio del relieve acentuado, los juegos de luces y sombras y la visión espacial precisa y clara, Massaccio ofrece a la pintura insospechadas posibilidades creadoras.

3. PAOLO UCCELLO (1396-1476). Al comienzo de su carrera artística ejecuta labores de orfebre, más tarde se dedica a la escultura. Trabaja con Ghiberti, es uno de sus ayudantes en la ejecución de las puertas del Baptisterio. En el Duomo donde Ghiberti pinta la *Presentación al templo* y Donatello el *Coronamiento de la Virgen*, Ucello ejecuta la *Asunción*, la *Navidad*, la *Resurrección* y la *Ascensión*.

Al poco tiempo se convierte en un pintor de batallas, que ama lo grandioso, a quien parece alentar un soplo épico. Algunas de estas obras, policromas, de una fantasía atrevida, de un ritmo desordenado, se han perdido. Nos quedan algunos cuadros en el Louvre y en la Galería de los Oficios. La *Batalla de San Egidio* del Museo de Londres también es obra suya. Acaso le pertenecen *La toma de Pisa* y *La Batalla de Anghiari*. Su gran obra fué realizada en el claustro verde de la Iglesia de Santa María Novella en Florencia. Este ciclo comprendía una serie de escenas bíblicas: *La creación de los animales*, *Creación del hombre y de la mujer*, *Pecado original*, *Expulsión del Paraíso*, *El diluvio*, *Embriaguez de Noé*, etc.

Uccello fué un espíritu ingenioso y sutil, un investigador infatigable. Estudió apasionadamente el dibujo, los más arduos problemas de la perspectiva. Leía con atención a Euclides. El pensamiento del artista consistía en reducir a una ley, a un cuerpo de doctrina, los fenómenos ópticos que observaba. Perfeccionó la manera de representar la perspectiva de las plantas, de los edificios más complicados, de los animales; hizo progresar visiblemente la técnica del escorzo. Se dedicó con ahinco al análisis de las figuras geométricas. Un motivo de orgullo para él era dibujar a la perfección un poliedro de setenta y dos caras. Abismado en el problema de la perspectiva se aisló del mundo, hizo vida de solitario, se entregó con fervoroso tesón a las meditaciones matemáticas. Cuando la esposa quería sustraerlo de sus cálculos, alejarlo de sus estudios favoritos, Uccello exclamaba jubilosamente: “¡Ah, qué cosa bella es la perspectiva” ⁽¹⁾.

Se dedicó también Uccello al análisis de los seres vivientes; escrutó la anatomía de los pájaros, los reptiles, los perros, los caballos y otros animales extraños. Es en este aspecto el más lejano precursor de Leonardo. Se aproximó cada vez más a la naturaleza, investigando la constitución del cuerpo humano y los secretos de la anatomía animal. Pero su realismo se resiente porque es abstracto, científico; es la búsqueda fría, meticulosa del hombre de gabinete, carece de ese soplo vital, de ese estremecimiento humano que descubrimos en la pintura de Giotto. Llevado por su afán de investigar, creó un tipo de caballero a caballo de una estructura monumental, que tiende a lo grandioso como lo confirma la estatua ecuestre de John Hawkood que pinta en la Catedral de Florencia.

Uccello fué un artista raro, un pintor extravagante que hizo progresar las investigaciones acerca de la perspectiva. Estos estudios los lleva a su culminación en la pintura de batallas. Sobre el fondo amarillo oscuro de las colinas sembradas de árboles se agrupan, en masas agitadas, los guerreros. Es una mezcla confusa de armas que fulgen, de hombres que luchan y caen, de corceles que piafan, avanzan, se encabritan o caracolean. En el fondo sombrío brillan los estandartes rojos, las trompetas de oro, las corazas resplandecientes, las bru-

(1) VASARI, *libs. cit.*, pág. 253.

ñidas armas, los blancos caballos. Todo en tumulto, pero con cierto orden rítmico, con cierta ordenación geométrica. Más que sentimiento o pasión, más que dramatismo humano como en Massaccio, lo que resalta en la obra de Uccello es la fuerza, la pujanza, el dinamismo poderoso de estas evocaciones épicas.

Sus figuras humanas en vez de unirse unas a las otras como en los pintores que dominan los grupos vivientes, la técnica de las masas, se juxtaponen como si se tratase de estatuas agrupadas. El camafeo es su procedimiento pictórico favorito ⁽¹⁾, el que emplea en los frescos de Santa María Novella de Florencia.

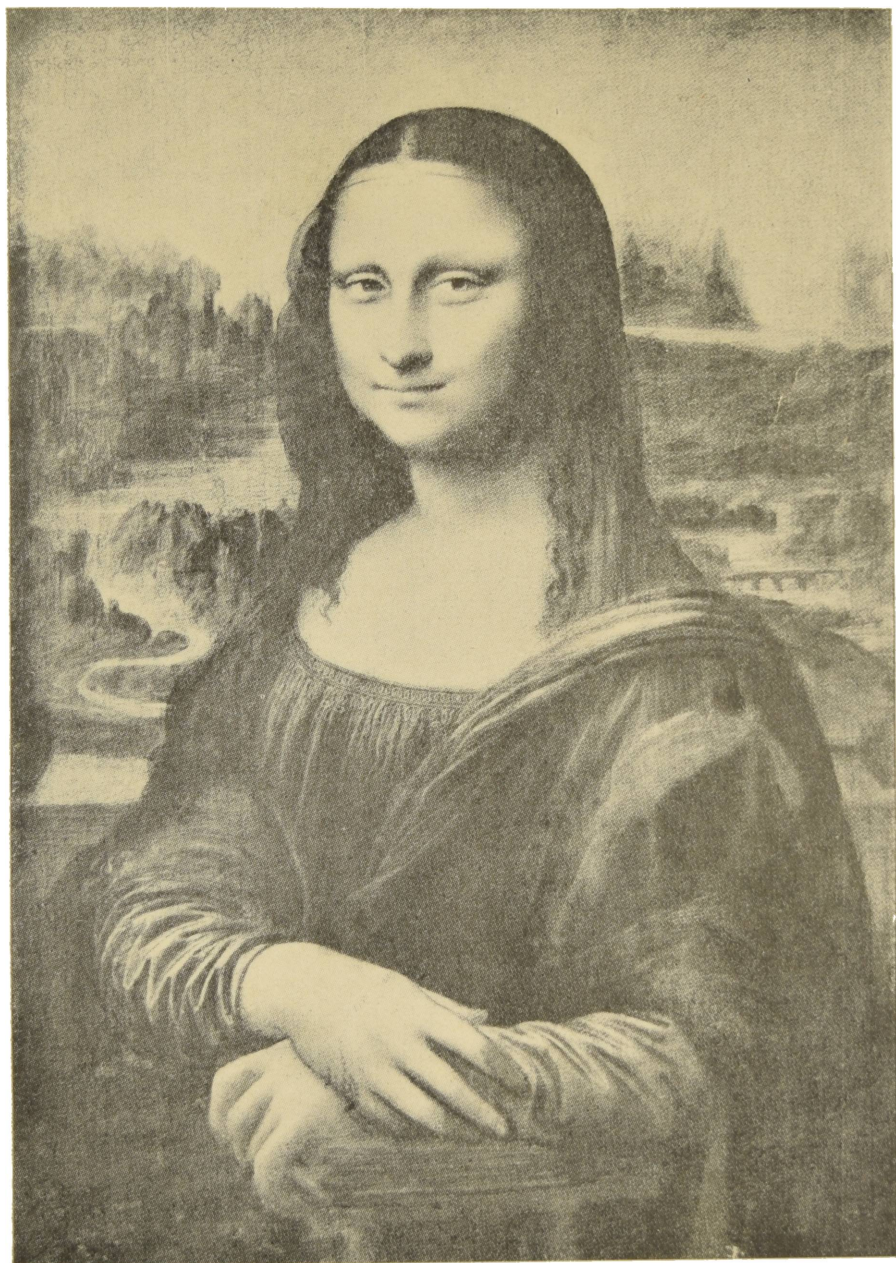
Uccello fué un observador constante, un investigador inteligente. Intentó resolver los más difíciles problemas pictóricos; enriqueció los aportes de Masolino y Massaccio ofreciendo a sus contemporáneos un nuevo campo de investigaciones en el dominio de la pintura.

4. ANDREA DEL CASTAGNO (1390-1457). Pertenece como Uccello a la escuela realista de Florencia. Aprendió a dibujar solo, trazando sobre los muros y las piedras con carbón o a punta de cuchillo, animales y figuras humanas ⁽²⁾. Al retornar victoriosos los Médicis, pinta en el palacio del Podestá una serie de retratos que representan los enemigos inmolados en honor del vencedor. Estas obras, ejecutadas con fuego, con pasión desbordante de odio, de rencor salvaje, le ganaron el nombre de "Andrea degli Impiccati" (Andrea, pintor de ahorcados). Pintó asimismo varios retratos dedicados a personajes ilustres de Florencia: hombres de estado, soldados, poetas, nobles. A esta serie pertenecen: *Dante, Petrarca, Boccaccio, Filippo Scolari, Farinata degli Uberti, Pippo Sparo, Acciajoui*, que representan figuras grandiosas, sólidamente plantadas, de expresión fuerte, de amplias vestiduras, de líneas macizas, de un realismo tan robusto y humano que recuerdan las estatuas de Donatello ⁽³⁾.

(1) MÜNTZ, *lib. cit.*, tomo II, pág. 621.

(2) VASARI, *lib. cit.*, pág. 368

(3) MICHEL, *lib. cit.*, tomo III, pág. 635



LA GIOCONDA
(Museo del Louvre, Paris).

Del Castagno fué pintor de asuntos profanos y religiosos. En ambas manifestaciones espirituales puso la misma vehemencia, el mismo extraordinario realismo. De todas sus obras, *La Cena* que pintó en el convento de Santa Apolonia es la más célebre. Se aparta de la disposición usada por Giotto y crea una obra de estilo monumental, algo así como un mosaico inmenso donde resaltan, bien ordenadas, las figuras de los apóstoles, rudas, graves, llenas de vida, en una riquísima variedad de actitudes.

En las primeras obras de del Castagno se advierte la influencia de Giotto. Es contemporáneo de Uccello, pero no se preocupó tanto como éste por los problemas de la perspectiva, del espacio y de los fondos arquitecturales. Le interesa más el drama humano; la expresión de los sentimientos y pasiones que agitan el alma de los personajes. Es un artista tosco, vigoroso, ajeno a toda delicadeza. No gusta de la belleza física, recurre a la exageración, a la extravagancia, a la fealdad para comunicar a sus figuras mayor expresión o energía.

La pintura de del Castagno es plástica, de relieves sólidos. Es un escultor que pinta, audazmente, estatuas de contornos netos, como recortados en los fondos oscuros. Donatello ejerce una honda influencia en su estilo que tiende a lo raro, que ama lo majestuoso. El retrato fué para del Castagno el medio expresivo más concorde con su temperamento. Soldados y poetas se yerguen poderosamente en sus frescos. Figuras de pie, fuertes como columnas de acero; de medio cuerpo, resistentes como bloques de piedra o a caballo en inmovilidad escultórica, como talladas en granito, es decir, todo un mundo poderoso de seres que se perfilan entre armaduras, espadas, corazas, laureles, aceros bruñidos. Si con frecuencia su colorido es precario, su dibujo, en cambio, es penetrante, incisivo, como las líneas que traza el cincel sobre el mármol del Castagno rehuye toda blandura en las formas, toda molicie. Es un artista audaz, que ama lo brutal, lo violento como medios de expresión en la pintura. Su influencia es manifiesta en algunos de los pintores de su tiempo que le imitan y admiran.

5. PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492). Desde joven se dedica con entusiasmo a las matemáticas. Estudia la perspectiva; le cautiva la geometría. Escribe un tratado acerca de

la perspectiva y otro titulado: *Libellus de Quinque Corporibus regularibus*. Más tarde, analiza en la obra de Uccello sus hallazgos acerca de la perspectiva, la representación de los animales. Se inicia bajo la influencia de Massaccio aunque atempera la fuerza de éste, clarifica el colorido, suaviza la combinación de tonos, crea un ambiente de tácita severidad que será la característica sobresaliente de su arte.

Favorito de Malatesta, pinta en 1451 el retrato de *Pandolfo Malatesta arrodillado ante San Segismundo*, composición fría, sin vida, donde se advierte una hermosa perspectiva abierta a lo infinito. Luego pasa a Roma; trabaja a las órdenes del Papa Nicolás V decorando parte de las Estancias del Vaticano. Con el tiempo estos frescos son destruidos para que Rafael pueda pintar la *Liberación de San Pedro* y *La Misa de Bolsena*.

El verdadero valor del genio de della Francesca debe estudiarse en los frescos de San Francisco de Arezzo. Estas pinturas marcan el apogeo de su arte. Allí pinta: *La historia del tiempo del cristianismo*, *Historia de nuestros primeros padres*, *La Visita de la reina de Saba a Salomón*, *La invención de la verdadera Cruz*, *El sueño de Constantino*, *Erección de la Cruz frente a Jerusalem*, *La Anunciación*, *Los Profetas*, *La victoria de Heraclio sobre los persas*. Como retratista, si bien muchas de las obras que se le atribuyen son dudosas, los retratos del *Duque Federico de Urbino* y la duquesa *Baptista Sforza* lo colocan entre los primeros artistas de su tiempo.

Piero della Francesca pinta sus primeras obras subyugado por el arte de Uccello y Massaccio. En los frescos de Arezzo se revela ya el artista original, rico, en posesión de múltiples recursos pictóricos. Es un maestro realista; observa con pasión el mundo circundante, escruta la realidad viviente con ojos avizores. Le interesa vivamente la anatomía, la estructura del cuerpo y las articulaciones, los juegos de luces sobre las figuras y en los paisajes. Fiel a este verismo sacrifica, con frecuencia, la belleza física, el orden rítmico, la expresión de los sentimientos, para crear una atmósfera de perfecta serenidad en torno a sus personajes.

En los frescos de Arezzo su técnica se enriquece. Consigue una armonía maravillosa entre las acciones humanas, la nobleza de las figuras y la gracia luminosa de los paisajes. Allí

aparecen figuras desnudas de anatomía sabiamente observada como en *La historia de nuestros primeros padres*; mujeres jóvenes, de rostros serenos, de cuellos largos, flexibles como en la *Visita de la Reina de Saba a Salomón*; soldados, armaduras, estandartes en revuelto desorden, en confusa mezcla, que evocan obras de Uccello y del Castagno, pero con expresión más enérgica, con mayor entusiasmo bélico. Usa por primera vez el recurso del claroscuro en la *Visión de Constantino*, procedimiento que Leonardo y Miguel Angel emplearán luego con extrema sabiduría. En todos estos frescos predomina el estilo monumental caro a Massaccio, porque della Francesca es un virtuoso decorador como su contemporáneo Ghirlandajo.

Como retratista della Francesca recuerda a Massaccio, pero su defecto principal consiste en el abuso del realismo. Su exceso de fidelidad con el modelo perjudica sus producciones, las torna vulgares, les hace perder significación estética. Hay sin embargo en los retratos pintados de perfil — como en las efigies de las medallas — mucha precisión. Las siluetas son finas, delgadas; el colorido luminoso, suave, lo distribuye por contraste: claro en el rostro y oscuro en las vestiduras o viceversa.

Piero della Francesca es el maestro de las líneas serenas, de los colores suaves, de las formas robustas. Sus figuras, humanas o divinas, se mueven siempre en una atmósfera apacible, de quietud solemne. "Perfiles que parecen burilados en cobre" ⁽¹⁾, estatuas pintadas con un ritmo de calma majestuosa, geometría humana de contornos regulares, sabiamente estudiados. No hay movimiento vital en sus frescos, todo semeja petrificado en un acorde de inmovilidad perfecta, de equilibrio medurado. Sus figuras enormes destacan, con precisión, su masa: su volumen tiene algo del equilibrio de las columnas, de las formas arquitecturales. Los cuerpos son robustos: cabezas, troncos, brazos y piernas poseen la sólida textura de la piedra, su regularidad de planos; las figuras erguidas semejan pesadas cariátides. Todo en la obra de este pintor denuncia el estudio metódico, el cálculo minucioso del artista que intenta subordinar el mundo de las formas a sus investigaciones y descubrimientos geométricos. "Buscó la fusión entre la sensibilidad y

(1) FAURE, *lib. cit.*, tomo III, pág. 78.

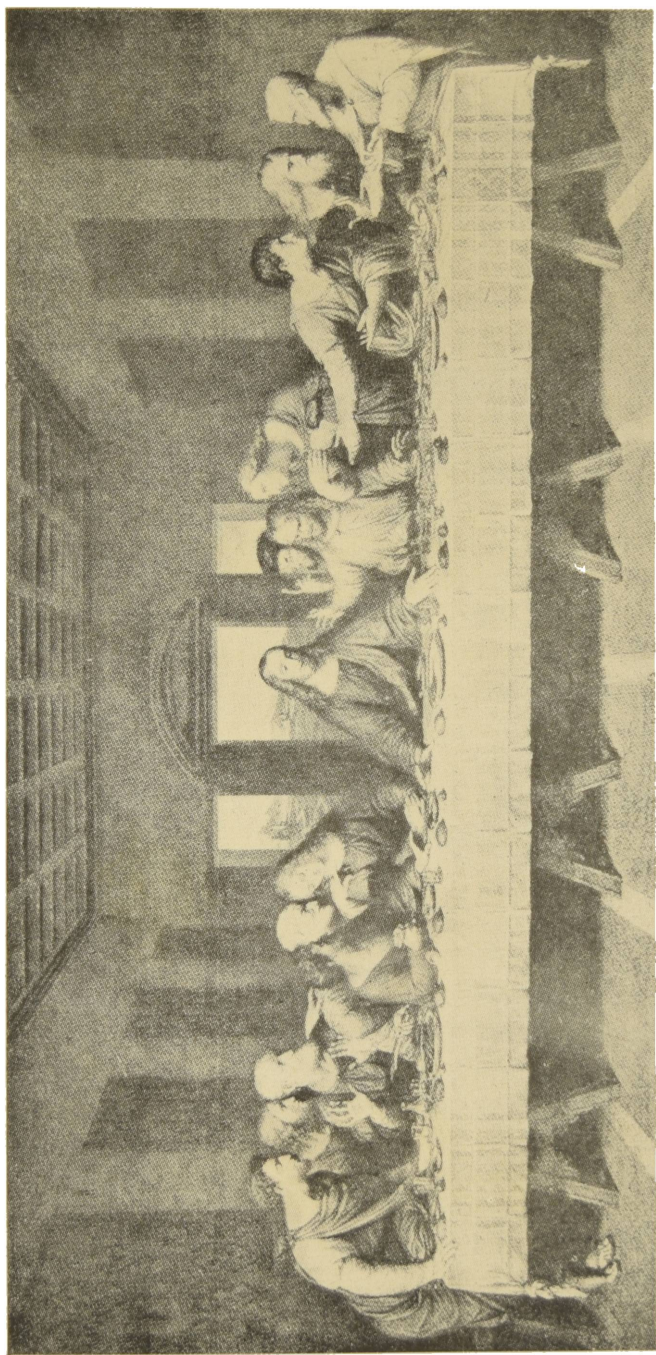
la inteligencia, la armonía entre el arte y la ciencia, más estrechamente que en Uccello, menos ficticio que en Leonardo”⁽¹⁾. Mas si es cierto que en este aspecto supera a Uccello, está lejos de la rica sensibilidad de Leonardo, de su colorido sabiamente logrado, de la gracia noble de sus figuras; se diferencia en la aplicación del método científico, en los hallazgos técnicos, en las pacientes búsquedas del extraordinario maestro florentino. El mundo de Leonardo palpita de humanidad, de misterio viviente; el de della Francesca es frío, ensombrecido, con algo de espectral. La vida aparece esquematizada en formas geométricas, rendida a los principios de la ciencia.

La pintura de della Francesca carece de estremecimiento humano, es fría, conceptual, a veces, prosaica. Su originalidad artística no reside ni en el dibujo calculado, de precisión científica, ni en el empleo de la perspectiva, ni en la aplicación de los principios geométricos a la pintura. Su don personalísimo reside en la técnica del colorido, en la visión nueva de los tonos, en la manera de obtener contrastes luminosos mezclando tintas claras y oscuras. De todos los maestros de su tiempo es el que más progresos realiza en este sentido. Se aparta deliberadamente de los colores oscuros preferidos por los pintores anteriores; sólo le interesan los colores claros, vivos, a los que comunica un desconocido encanto. En sus figuras, la coloración blonda de las cabezas semeja el resultado de una mezcla sutil de nácar y ópalo; los trajes son rosados, marfilinos, azules o anaranjados, las carnes transparentes, los cielos de una claridad evanescente, los campos dorados, los ríos de un azul diáfano, lúcido, un azul de tono originalísimo, cuyo secreto “sólo poseyó della Francesca durante el siglo XV”⁽²⁾.

Piero della Francesca une la fuerza a la pureza, el colorido nuevo y rico a un estilo heroico; trata de conciliar el arte y la ciencia, la sensibilidad y la inteligencia; la serenidad de las formas a un mundo espiritual que tiene algo de trágico en su misterio indescifrable. Sus discípulos más geniales fueron Lucas Signorelli y Melozzo da Forlì, quienes, a veces, superan al maestro.

(1) FAURE, *lib. cit.*, pág. 76, WATTERR, *Piero della Francesca*, Londres, 1901.

(2) MÜNTZ, *lib. cit.*, pág. 632.



I.A CENA
(Según un grabado de Rafael Morghen).

6. LUCAS SIGNORELLI (1441-1523). Es un discípulo genial de della Francesca. Se inicia siguiendo las huellas del maestro: serenidad en las formas, vida rígida, inmovilidad constructiva. Esta influencia es visible en una de las primeras obras de Signorelli: *Flagelación de Cristo*, aunque la audacia técnica de la composición, el vigor de las figuras y la expresión de fuerza, anuncian ya la personalidad del discípulo.

Mientras della Francesca se abisma en el estudio de la perspectiva durante toda su vida, Signorelli estudia el desnudo, el problema de la anatomía humana como Massaccio y Verrocchio. Signorelli es en este aspecto el precursor de Miguel Angel. Parte de la realidad viviente, de la observación directa del cuerpo humano. Infunde vida a los cuerpos, relieves a los músculos, movimiento a los huesos y a las articulaciones, sentimientos a los rostros.

A partir de 1470 perfecciona en Florencia sus estudios anatómicos. Comienza entonces a pintar desnudos vigorosos, esbeltos; cuerpos largos y fuertes donde cada músculo parece vivir una vida aislada. Esta característica se acentúa por el dominio del escorzo que comunica a las figuras relieves escultóricos. Su pasión por la anatomía le lleva a la expresión enérgica, a la violencia sin límites, a la fuerza incontenida. Signorelli es un realista como Uccello, del Castagno y della Francesca. Está ansioso por conocer el mundo viviente. Este anhelo le conduce a un episodio dramático. Al morir su hijo, disimula su dolor, le desnuda y llevado por su afán insaciable de verdad estudia su estructura anatómica y le pinta serenamente ⁽¹⁾.

Un soplo vital intenso, una pasión poderosa estremece las figuras que con energía su pincel traza en los muros. Por eso su obra no conserva la serenidad calmosa que descubrimos en della Francesca, sino que es intensa, dramática, como en la pintura de Rafael y Miguel Angel. Tampoco advertiremos la inmovilidad de della Francesca, pues Signorelli infunde vida, movimiento e intensidad expresiva a las figuras. En sus frescos vemos: cabezas que se inclinan, brazos que se tuercen, manos que se agitan, que golpean, que se mueven sobre las cuerdas de los instrumentos musicales, las páginas de un libro o las guir-

(1) VASARI, *lib. cit.*, pág. 330.

naldas de flores. La vida se manifiesta en su plenitud, la pasión en una intensidad tan aguda que llega a la violencia.

Las obras más célebres de Signorelli son los frescos que pintó en la catedral de Orvieto. Allí su genio, enriquecido por el estudio constante y la observación de la naturaleza humana, llega a su culminación máxima. Es la labor gigantesca de su espíritu atormentado, de un alma entristecida que ansía traducir las vicisitudes y angustias morales de su tiempo. Es como afirma Reinach, "el Dante de la pintura del siglo XV" (1).

El tema que desarrolla en Orvieto es el *Juicio final*, que comprende cuatro instantes: *La Predicación del Antecristo*, *la Resurrección de los muertos*, el *Infierno* y el *Paraíso*. Si bien otros artistas anteriores habían pintado ya el mismo tema, Signorelli aventaja a todos por el ritmo majestuoso de la composición, el ordenamiento de las figuras, el realismo viviente, la audacia expresiva, como así también, por la visión sombría del mundo del más allá. De todos los episodios del *Juicio final*, el *Infierno* es el más admirable, el que anuncia el genio de Miguel Angel. En esta composición hallamos las virtudes más estimables del arte de Signorelli. Su magnífica imaginación creadora renueva totalmente la escena narrada en el Apocalipsis. Llevado por su energía desbordante y su fuerza expresiva, pinta grupos humanos en donde es posible advertir claramente toda la gama de los sentimientos y las pasiones. En este sentido es más atemperado que Miguel Angel; no llega casi nunca a la angustia inenarrable ni al dolor o la desesperación sin límites como en la obra de este último.

En los frescos de Orvieto es el mundo de las formas el que mejor caracteriza el genio de Signorelli, el que revela su original maestría. Fué un realista que atribuyó valor único a la arquitectura del cuerpo, a la precisión anatómica. Müntz le ha llamado "el campeón del naturalismo" (2). En estos frescos las figuras poseen una vida intensa, un equilibrio que asombra; en el estudio de las expresiones llega fácilmente a lo audaz, a lo increíble. Pero a pesar de todo las figuras conservan una

(1) REINACH, *Apollo*, París, pág. 153.

(2) MÜNTZ, *lib. cit.*, tomo II, pág. 698.

solidez de masa admirable, una fuerza varonil, casi salvaje, que contrasta con el ambiente refinado de su tiempo.

En los frescos de Orvietto el desnudo impera soberano. Pero no el desnudo incipiente de Masolino y Massaccio o el tosco desnudo de Verrocchio, sino un desnudo verídico, científico. Se nota que el desnudo que pinta Signorelli es el fruto de largos estudios, de meditadas observaciones; es la ciencia del cuerpo humano aplicada a la pintura. Así vemos cuerpos fuertes, hercúleos; músculos tensos que siguen todos los movimientos del ser; huesos macizos que giran en las articulaciones; musculaturas recias y precisas. Son estas grandes visiones las que aprovechará Miguel Angel en su labor titánica de la Capilla Sixtina.

Signorelli fué el pintor que más ahondó el estudio de la anatomía, el que analizó con más ahinco sus problemas. Llegó a ocupar en su época un sitio tan preeminente sólo por el estudio, la meditación y el esfuerzo paciente y continuado. La influencia de su genio se proyecta sobre el siglo XVI, y Miguel Angel, con ser tan grande, se entronca al arte de Signorelli.

7. MELOZZO DA FORLI (1431-1494). Es también discípulo de della Francesca. Pintó en su juventud, en la Biblioteca del Vaticano, al Papa Sixto IV, *en el instante de nombrar bibliotecario a Platina*. La escena se desarrolla en una atmósfera apacible, con esa impassibilidad severa, libre de gestos, de movimiento, de soplo vital, que amaba della Francesca. Las figuras tienen algo de las estatuas, impresión que se profundiza por el fondo arquitectural del fresco.

En la iglesia de los Santos Apóstoles de Roma, pinta *La Ascensión*, su obra maestra, nueva, de técnica audaz, de estilo grande y fuerte, casi heroico, de emoción palpitante. En Loretto, en la Capilla del Tesoro trazó las figuras de los profetas *Baruch, Isaías, Jeremías, David, Amos, Zacarías, Abdías y Ezequiel*, como así también ocho ángeles con las alas abiertas, tañendo instrumentos musicales.

¿Cuál es el proceso de evolución espiritual de Melozzo da Forli? Se inicia fiel a la serenidad de formas, a la ausencia de sentimientos que predominan en la obra de della Francesca. Poco a poco se aleja de la grandeza abstracta, de la geometría

pictórica, del mundo de formas frío y retórico del maestro para interesarse por el elemento humano. A la frialdad y rigidez de las primeras obras se suceden figuras rebosantes de espíritu, vivientes, llenas de apasionada grandeza como el Cristo de la Ascensión y los Apóstoles.

El escorzo, que Mantegna había aplicado ya felizmente en Roma, encuentra un seguro cultor en Melozzo. Ahondó el estudio del movimiento aéreo, lo creó en la maravillosa figura del Cristo de la *Ascensión*, que imitarán Correggio y otros artistas. A su interés por lo humano, agrega un soplo de inspiración heroica, la nobleza grandiosa de sus ángeles músicos, la técnica de los ropajes, como la pintura de rostros llenos de elevación ultraterrestre.

8. FRA FILIPPO LIPPI (1406-1469) ⁽¹⁾. — Inicia su carrera artística estudiando los frescos de Masolino en la Capilla de Santa María del Carmen de Florencia. Fué también testigo de la labor pictórica de Massaccio en la misma iglesia. Lippi se entusiasmó con estos maestros, copió sus obras, analizó sus recursos técnicos, trató de penetrar en sus secretos íntimos. Luego, dueño de sí mismo, intentó superar a sus maestros. Pero Massaccio le había fascinado hondamente y esta influencia se advertirá en toda su obra. Es un deslumbramiento que le dura toda la vida.

En la ciudad de Prato pinta Lippi sus frescos más famosos, las obras que sustentan su prestigio en el arte del siglo XV. Representan la *Vida de San Juan Bautista* y la *Vida de San Esteban*. Al primer ciclo corresponden: *El Nacimiento*, la *Predicación*, el *Bautismo de San Juan*, el *Festín de Herodes*, la *Degollación de San Juan*, obras en donde el pintor prodiga sus condiciones espirituales más notables. Allí advertimos gracia, ternura, voluptuosidad, realidad vibrante, en una mezcla desordenada, carente de ritmo, de figuras femeninas y masculinas. De todo este ciclo, el *Festín de Herodes* es la composición más típica, de una fina espiritualidad, de un ambiente suntuoso, de una atmósfera de cálida voluptuosidad con la figura de Salomé, flexible, ondulante, en su arabesco de danza.

(1) STRUTT, *Fra Filippo Lippi*, Londres, 1901; SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, Firenze, 1902.



ESTUDIO PARA LA CABEZA DE CRISTO
(Museo Brera, Milán)

Los funerales de San Esteban, que pinta en la misma catedral del Prato, es una composición de nobleza litúrgica, de estilo grandioso, grave, de ambiente solemne. La arquitectura del cuadro habla de la influencia de Brunelleschi; la gravedad de las figuras, firmes como estatuas inmóviles, recuerdan las lecciones de Massaccio, el maestro inolvidable.

Lippi fué un religioso que vivió vida de aventuras, que gozó la plenitud de amar, llegando a la exaltación incontinida. Es de esta sensibilidad ardiente de pasión, de esta alma estremecida de amoroso deseo, de este perseguir lo vedado, que surgirá la obra nueva, el matiz desconocido, que distingue la producción de Lippi de la de sus contemporáneos. En sus frescos descubrimos una alianza feliz del estilo de Massaccio y del lirismo de Fra Angélico. Une a la fuerza y grandeza solemne del primero, la gracia, la ternura, hasta la deliciosa ingenuidad del Beato.

Fra Filippo es un religioso, pero su mundo no es ideal, soñado como en Fra Angélico. No busca, como éste, fuera de la realidad sus figuras, no recurre a las visiones supraterrrestres, ni pinta arrobado, en extásis seráfico como su contemporáneo ⁽¹⁾. Lippi no es un místico como el Angélico. Su punto de partida es la vida, la realidad que sus ojos admiran. Sus figuras divinas tienen profunda expresión humana; les comunica no la nobleza grave que las aleja de la tierra, sino un sentimiento familiar que las acerca. No poseen la belleza ideal de lo que no existe en el mundo, sino que se trata de una hermosura humana y viviente.

La contribución técnica de Lippi al arte de su tiempo no es rica, pero sí valiosa. En la *Adoración del niño Jesús*, la imagen de la Virgen es de una delicadeza tal que parece una figura transparente, tan etérea que más que pintada con colores, semeja el resultado de un maravilloso juego de luces. En él *Festín de Herodes*, el ambiente voluptuoso y la sensibilidad palpitante, mórbida, anuncian ya las obras más exquisitas de Botticelli. En la *Virgen y el Niño*, pinta como fondo un paisaje rocoso tan sabiamente logrado, que acaso imita o toma como

(1) FUMIOTTI, *Fra Angelico*, Firenze, 1897; SUPINO, *Fra Angelico*, Firenze, 1901; PICHON, *Fra Angélico*, París; WYZERWA, *Les Maîtres italiens d'autrefois*, París, 1907.

modelo Leonardo en su *Virgen de las rocas*. En toda la producción pictórica de Lippi arte y religión se hermanan íntimamente. Su ansia insatisfecha de eternidad, su deseo irrevocable de expresar lo divino, no anula en ningún momento la música latente de sus sentidos, que aparecen siempre despiertos, como puede observarse en la atmósfera voluptuosa con que pinta las fiestas y festines.

Cuando se analiza severamente la obra de Lippi, se nota que no posee ni riqueza invectiva, ni gran elevación de pensamiento, ni tampoco grandeza de estilo. Sus condiciones más personales son: su móvil espiritualidad que brilla en toda su obra, y un realismo medido, que no llega nunca ni al tono dramático de Giotto, ni al prosaísmo grotesco de Uccello o de del Castagno. Acaso su mérito esencial reside en el colorido suave, aterciopelado, mórbido, que sólo hallaremos en Verrocchio, Boticelli y Leonardo.

9. ANDREA VERROCCHIO (1435-1488) ⁽¹⁾. — Es un maestro de transición. Su obra pictórica es reducida, pero su técnica rica, variada y novedosa ejerce saludable influencia en otros grandes artistas. Une los elementos de la escuela florentina con las corrientes artísticas del Renacimiento del siglo XVI. Leonardo llevará a su apogeo el arte de Verrocchio.

Verrocchio se inicia como orfebre y tallista; se distingue desde sus comienzos por la multiplicidad de sus recursos y su imaginación audaz en el trabajo de los metales preciosos. En su juventud, música y geometría deleitaron su espíritu. Luego se consagra a la pintura y a la escultura siguiendo los principios de las escuelas de Baldovinetti y Donatello respectivamente. Junto con Verrocchio trabajaron Perugino y Lorenzo de Credi. Más tarde, en plena posesión de su genio, ejerce influencia en el arte de Boticelli; es el maestro de Leonardo, quien aprovecha genialmente las lecciones, recibidas en su adolescencia. El mismo Miguel Angel — muerto ya Verrocchio — admira sus obras, las analiza, se compenetra de su tecnicismo sabio y de sus vastos conocimientos anatómicos.

La producción de Verrocchio como escultor es múltiple, de extraordinaria originalidad ⁽²⁾. Como pintor ha dejado una

(1) RAYMOND, *Verrocchio*, París, 1906.

(2) MÜNTZ, *lib. cit.*, Tomo II, pág. 497-508.

obra rara, ponderable, cuyos recursos técnicos serán imitados con frecuencia. Esta tela, pintada al óleo, flúida, aterciopelada, es el *Bautismo de Cristo*. El tema tratado ya por otros pintores, adquiere espiritualidad nueva, nobleza majestuosa, grandeza desconocida en el cuadro de Verrocchio. Las figuras de San Juan y Jesús, fuertes, vivientes, se recortan en la tela como trabajadas a golpes de cincel. Se siente el influjo de la técnica del escultor y del tallista. Se diría un Donatello pintando.

El dibujo de Verrocchio es sobrio, pero impecable. Dulcifica las líneas tan severas en los maestros anteriores, las torna más nerviosas, les comunica un ritmo ágil, móvil, que sigue las alternativas de la vida. Esta expresión del movimiento adquiere en la figura de San Juan valores insuperables. Profundiza Verrocchio el estudio de la anatomía humana, realiza disecciones. Su amor por lo viviente es visible en esta obra. La cabeza y el cuerpo de Jesús están pintados frente a un modelo observado en la vida, analizado en la realidad, no friamente, sino con arte, con pasión, con mirada científica. Su verismo expresivo recuerda algunas figuras humanas pintadas por grandes maestros flamencos como Van Eyck y Rembrandt. Verrocchio enriquece también el tecnicismo de los ropajes. Nadie hasta entonces los había pintado con tanta gracia y flexibilidad, con esa ondulación tan verdadera que se observa en las vestiduras de los ángeles y en el manto de San Juan. Perfeccionó el problema del claroscuro, comprendió maravillosamente el valor nobilísimo, que adquieren las figuras que se mueven en una atmósfera de luces y sombras. Dió a la luz, al aire, al paisaje, excepcional importancia. Aguas, rocas y árboles, constituyen para Verrocchio, no un marco para las figuras, sino que se unen formando un todo armónico.

La técnica de Verrocchio, el colorido nuevo, la dignidad que atribuyen al paisaje sabiamente tratado, la visión anatómica de los cuerpos, la ciencia del claroscuro, la sutileza, el anhelo insatisfecho de perfección y la espiritualidad que fluye de sus creaciones, anuncian ya, el arte rico y sublime de Leonardo de Vinci.

10. DOMENICO GHIRLANDAIO (1449-1494) ⁽¹⁾. — En los comienzos de su vocación fué orfebre como casi todos los

(1) HAUVETTE, *Ghirlandaio*, Paris, 1907.

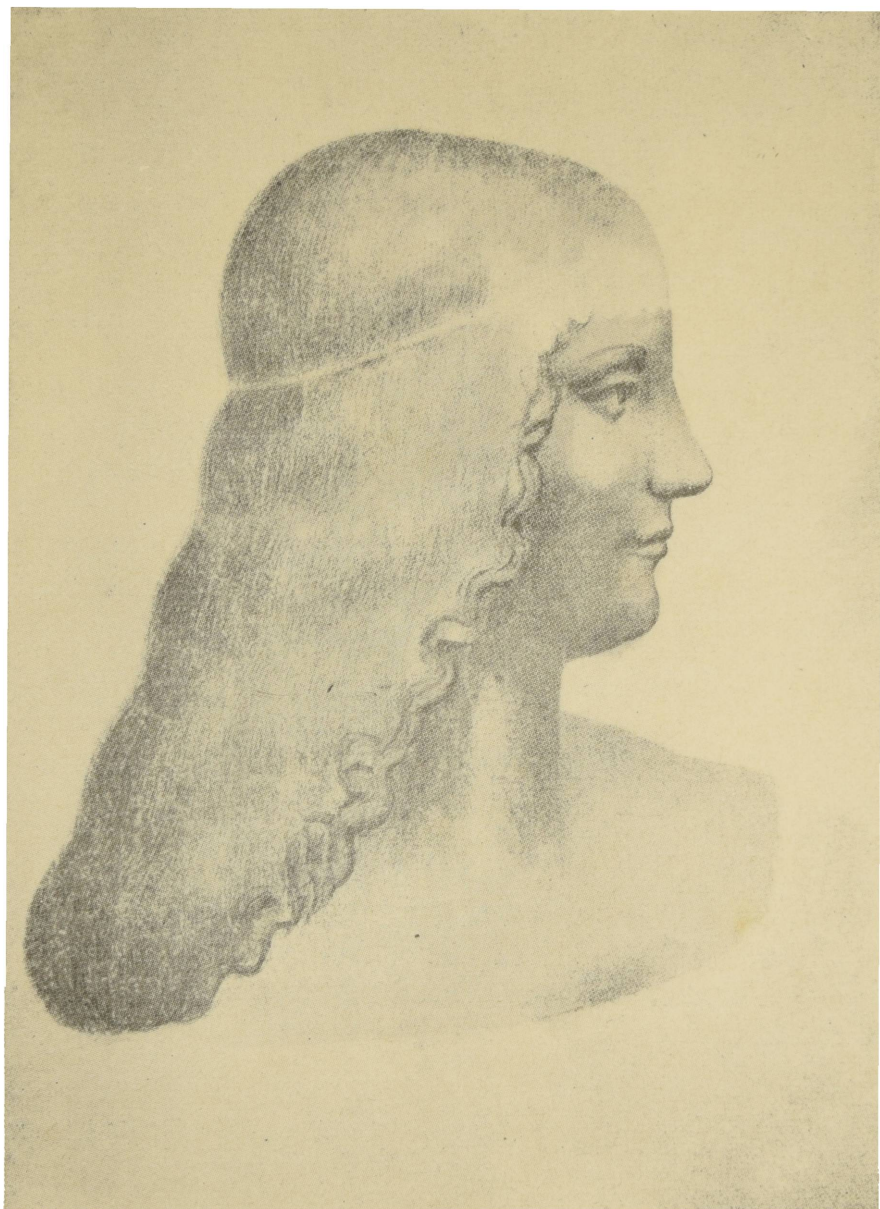
artistas de su tiempo. Luego se consagra a la pintura conjuntamente con sus hermanos David y Benedicto. Fué un pintor precoz, discípulo de Benozzo Gozzoli y Filippo Lippi. Amó la pintura apasionadamente. Sentía como los maestros flamencos o venecianos, voluptuosidad por el color; el pintar le proporcionaba una alegría inenarrable. Amó los grandes espacios libres de acuerdo con su imaginación arrebatada que tiende a lo monumental. Deseaba poseer "todo el circuito de los muros de Florencia para cubrirlo de pinturas". No sólo se dedicó a la pintura al fresco o al temple, le atraía el arte del mosaico como a tantos pintores primitivos. Y así, llevado por su entusiasmo, definía el mosaico "como la verdadera pintura para la eternidad".

Sus principales frescos se encuentran en la Capilla Sixtina, y en las iglesias de la Santa Trinidad y Santa María Novella de Florencia. En la Capilla Sixtina pintó la *Vocación de los Apóstoles San Pedro y San Andrés*, uno de los cuadros murales más célebres; composición grave, de un estilo grandioso, clara, con esa nitidez trasparente que caracteriza el colorido de Ghirlandaio. Es en esta obra donde puede verse más libremente al decorador pujante, al artista viril que tiende a un arte monumental, que establece un cercano nexo entre Massaccio y Rafael. La obra de Ghirlandaio se oscurece frente a los frescos que Miguel Angel ejecutó en la misma Capilla, pero la labor de aquél señala un progreso evidente en la pintura italiana. O como dice Michel: "Con un poco más de ritmo y flexibilidad está cercana ya la obra de Rafael" ⁽¹⁾.

En la iglesia de Ognissanti de Florencia pintó una *Cena*. El tema había sido tratado anteriormente por Giotto, Fra Angélico y del Castagno, pero Ghirlandaio los supera en la expresión de los sentimientos, en la vida que anima los rostros de los personajes, en la energía viviente de las acciones. Es preciso llegar todavía a Leonardo para que el tema se inmortalice, quede fijo en una expresión sublime y eterna, mas Ghirlandaio está ya cerca del gran maestro florentino.

Los frescos que pinta en la iglesia de la Trinidad — temas inspirados en la vida y leyenda de San Francisco de Asís — señalan el nacimiento de su genio decorativo, de un arte que tiende al estilo heroico que gustó Massaccio, a las escenas am-

(1) MICHEL, *lib. cit.*, pág. 655.



ISABEL DE ESTE
Dibujo — (Museo de los Oficios, Florencia).

plias, de innumerables figuras. En este ciclo Ghirlandaio despliega sus dotes más originales: imaginación fecunda y desbordante; fantasía que parece rehuir todo límite; colorido variado, luminoso; ordenación tumultuosa de los personajes; inspiración libre, osada, grandiosa. A veces, es posible establecer el influjo de Giotto, artista que en verdad creó el tema de San Francisco en la pintura, pero la nota personal de Ghirlandaio en estos frescos consiste en los magistrales retratos de sus amigos, en el exquisito realismo de las cabezas, en la vida expresiva de los rostros, en la visión fresca y cándida del paisaje.

La obra que marca la culminación del arte de Ghirlandaio se halla en la iglesia de Santa María Novella. Es una labor de vastas proyecciones, de variedad múltiple. Las escenas se suceden sin descanso, se asiste a un desfile de personajes y paisajes siempre renovados. Ha tratado todos los temas: *Joaquín arrojado del templo*, *Navidad de la Virgen*, *Matrimonio de la Virgen*, *La adoración de los Reyes Magos*, *la Masacre de los inocentes*, *la Muerte de la Virgen*, *Aparición del Angel a Zacarías*, *La Visitación*, *el Nacimiento de San Juan*, *la Predicación de San Juan*, *el Bautismo de Cristo*, *la Presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Herodes*.

Muchos de estos frescos están actualmente deteriorados, el colorido, ha perdido su fuerza, el dibujo su línea, pero todo Ghirlandaio está en ellos. Retratos tomados de la realidad; fineza en la observación de la naturaleza, reflejada en paisajes claros y luminosos; desfile de personajes en las actitudes más variadas; fuerza y verdad en el agrupamiento de las figuras; ambiente de lujo, de elegancia suntuosa; emoción intensa que llega al dramatismo apasionado como en la *Masacre de los Inocentes*; gracia alada en la representación de los ángeles y encantadora delicadeza en la pintura de tipos femeninos. Además, un ardiente amor hacia la antigüedad clásica que se revela, como en Boticelli, en las decoraciones arquitectónicas. Allí se ven: columnas, cúpulas, arcos triunfales, pórticos, el Foro, las basílicas, las termas y los templos paganos. En estos frescos parecen contemplarse las ruinas de Roma que, en el siglo siguiente, Rafael evocará con más ciencia y con un arte más verídico todavía.

Doménico Ghirlandaio es un artista vigoroso, un temperamento robusto, un alma tranquila que transparenta, con fre-

cuencia, cierta serena gravedad. Es pintor de visión amplia, de fantasía exuberante, de inspiración fuerte y sostenida. Si bien carece del fuego creador de Verrocchio y de la poesía exquisita de Boticelli, posee en cambio grandeza, estilo heroico, arte sumo para equilibrar los grupos de figuras humanas, con una técnica superior a Massaccio, que Rafael perfeccionará en breve. Su dibujo es neto, de una precisión sin desfallecimientos. El colorido es claro, transparente. Una luciente alegría aletea en sus composiciones en donde se mezclan el rojo, el lila, el verde, el blanco y el azul con sutil refinamiento. No supera a Massaccio en la técnica del claroscuro; acaso el misterio de la combinación de luces y sombras no fué un problema para él, no le interesó mayormente como a Leonardo en cuya obra constituye un sueño realizado.

Ghirlandaio amplifica el arte de Filippo Lippi, lo torna más elevado en su tendencia constante a lo monumental; mezcla lo humano y lo divino, lo antiguo y lo moderno, con imaginación atrevida. Junto a los santos alternan los hombres de su tiempo; los personajes de ambos sexos usan vestiduras que tienen mucho de griego y algo de florentino. Profundiza el estudio de los rostros que revelan los sentimientos íntimos. Amó el lujo que prodigó, con abundancia, en sus obras. Decoraciones suntuosas, cortejos resplandecientes de sedas, encajes y joyas; trajes ricos, canastos de frutos, guirnaldas de flores, cristalería, orfebrería. A veces creemos estar en presencia de un cuadro de Ticiano o el Veronés, llenos de boato magnífico.

Ghirlandaio es un retratista insigne. Algunas cabezas de ancianos que aparecen en sus frescos son admirables por la precisión, la fuerza emotiva y el verismo. En la *Aparición del Angel a Zacarías*, los retratos de los humanistas son obras de una perfección lograda, de un arte que se acerca a lo sublime. Este grupo es uno de los "fragmentos más hermosos de la pintura florentina" ⁽¹⁾. El Rafael retratista de papas y personajes ilustres tiene ya en Ghirlandaio un precursor eximio.

Las escenas que pinta Ghirlandaio son vivientes, no se descubre en sus frescos el elemento retórico como en algunos de sus contemporáneos, Uccello y della Francesca, por ejemplo. La

(1) MICHEL, *lib. cit.*, pág. 666.

vida aparece reflejada en sus frescos como en un espejo; la aprisiona, la depura, la somete a su mundo pictórico con verdad sorprendente. El problema de la perspectiva toma nuevas proyecciones en su obra. El espacio adquiere en sus creaciones un valor insospechado. Los paisajes se ahondan en perspectivas lejanas; los campanarios, las torres, las terrazas se vislumbran bajo cielos distantes, formando con las figuras una armonía plena.

La obra artística de Domenico Ghirlandaio revela una firmeza ejemplar, una voluntad inquebrantable. Persigue lo bello afanosamente, lo crea sin arredrarse nunca. Es un temperamento pictórico eminentemente viril, un decorador que evoca el mundo de sus sueños en grande, que pretende encerrar en sus frescos el drama de la creación donde se hermanan lo divino y lo humano. Es este aspecto de su obra el que influirá en la formación estética del genio de Miguel Angel, que admiró la técnica y el pensamiento nobilísimo de Ghirlandaio ⁽¹⁾. No busquemos en él excesiva delicadeza como en Lippi o Boticelli, ni lirismo puro, ni poesía pictórica. Poseyó un gusto acendrado, sinceridad expresiva, amor a la tradición y sobre todo, mucha fuerza, mucha imaginación y sabiduría ilimitada.

11. SANDRO BOTICELLI (1444-1510) ⁽²⁾. — Es el último de los renovadores de la pintura del siglo XV. Artista originalísimo, de fina sensibilidad, crea una forma personal de arte que se extingue con él. Fué contemporáneo de Lippi, Gozzoli, Verrocchio, Ghirlandaio; pero mientras la fama de estos artistas permaneció estable en el tiempo, la gloria de Boticelli ha aumentado en los siglos, hasta situársele junto a Leonardo y Rafael. Esta exaltación tuvo origen en el siglo XIX, debido a las críticas del esteta inglés Ruskin y a la influencia que ejerció en los pintores prerrafaelistas, quienes denominaron "*gracia boticeliana*", a cierta manera pictórica propia del artista italiano.

Boticelli se inició en la pintura fascinado por el arte de Fi-

(1) REYMOND, *Michel-Ange*, París, pág. 7.

(2) SUPINO, *Sandro Boticelli*, Florencia, 1900; CARTWRIGHT, *Sandro Boticelli*, Londres, 1904; DIEHL, *Sandro Boticelli*, París, 1906; SCHNEIDER, *Sandro Boticelli*, París, 1909; GEBHART, *Sandro Boticelli et son époque*, París, 1907; GEBHART, *Sandro Boticelli*, París, 1907.

lippo Lippi; asimiló algunas de sus características como la voluptuosidad y la sana alegría, para exagerar luego hasta lo artificial las enseñanzas del maestro. Sin embargo, a esta influencia, que de ser exclusiva en su obra hubiera resultado nefasta para su genio, Boticelli superpone las lecciones del arte violento de Verrocchio y el realismo de Pollaiuolo. Además contribuyen a la formación del espíritu de Boticelli, a afinar su sensibilidad estremecida, el ambiente afeminado de Florencia, la sociedad de los Médicis, el trato con los humanistas de su tiempo y la relación con el poeta pagano Policiano. Es la síntesis artística de todos estos elementos, unidos a su temperamento nervioso y atormentado, que engendrarán el genio de Boticelli.

La maestría pictórica de Boticelli se forma por evolución lenta como en Rafael. Estudió y amó con pasión a los primitivos pintores de Florencia. Lippi le convierte en el artista cristiano pintor de vírgenes y santos; Pollaiuolo le inicia después en el amor a las formas bellas, a la perfección anatómica, le transforma en el artista pagano, innovador, en el intérprete de la sociedad de su época. Pero si Lippi y Pollaiuolo purifican el arte de Boticelli, éste toma de los maestros primitivos: la gracia, la ingenuidad sencilla, el misticismo puro, la elevación ultraterrena.

En las primeras obras de Boticelli: la *Fuerza*, *Judith*, la *Virgen rodeada de Santos* y *San Sebastián* se nota la influencia de sus maestros, pero se advierten asimismo valores personales que el artista perfeccionará: gracia ligera, delicadeza, expresión soñadora de los rostros; esbeltez temblorosa de líneas, atmósfera de luminosidad radiante; colores finos, sutiles que crean un ambiente de tibieza lánguida y cierta melancolía que hallaremos con matices diversos, en todas sus creaciones. Más tarde con la *Anunciación*, la *Adoración de los Reyes Magos*, la *Virgen de Magnificat*, la *Coronación de la Virgen*, *Judith y Holofernes*, *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*, su personalidad se revela de manera total, única y definitiva en la historia del arte italiano.

Boticelli es uno de los genios más originales de la pintura, acaso el más atormentado de los artistas de todos los tiempos. Por su alma delicada, por su vibrante sensibilidad exquisita, casi mórbida, recuerda a Watteau. Crea en la pintura un ritmo



SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS
(Museo del Louvre, Paris).

nuevo, un arte que es quintaesencia de lo sutil y refinado. Anuncia ya ciertas formas futuras del arte de Leonardo. En el alma de Boticelli se mezclan lo cristiano y pagano, hasta el punto de pintar con el mismo lirismo exaltado, la hermosura de madonas y venus.

No fué precisamente un colorista de la jerarquía de Leonardo, Rembrandt, Ticiano o el Greco, si bien estudió el color e hizo investigaciones y ensayos como Leonardo. Boticelli es principalmente dibujante. Es el artista de la línea fina, de la línea temblorosa en constante movimiento. El color le sirve para acentuar el "*trémolo continuo de las líneas*" ⁽¹⁾. Por eso el mundo material ha desaparecido de su pintura, es un mundo ideal, incorpóreo donde las figuras que se mueven entre resplandores luminosos, perfilan sus formas etéreas. Boticelli nos guía por un paraíso vaporoso, nos conduce por una atmósfera de ensueño donde todo palpita y se estremece. Es un arte aristocrático, femenino, que revela la vida de Florencia durante el siglo XV, como el arte de Wateau el alma de la Francia del siglo XVIII. Boticelli es la última transformación del arte de su siglo; es el fruto postrero que queda en la rama dorada de otoño, está maduro pero tiene algo que anuncia la descomposición, el fin próximo.

Boticelli exagera el movimiento de las líneas hasta tornarlas fugitivas e inapresables. Los cuerpos femeninos adquieren agilidad artificiosa; abusa del juego de curvas, de la vibración nerviosa de los miembros, de la tensión de los músculos. En sus obras la figura humana es una orografía de curvas o un esquema de líneas. Ha pintado para deleite de los ojos; su pintura causa un placer visual intenso, una sensación turbadora. No emplea ni los colores raros, ni el modelado impecable, ni el claroscuro, pues le bastan para crear la belleza plástica el dibujo y la línea estremecida, que aletea en los fondos diáfanos. Es la línea que encierra el secreto del movimiento fugaz en la pintura de Boticelli. Por medio de la línea hace flotar los largos ropajes aéreos, volar al viento las cabelleras sueltas, comunica distinción a las actitudes, ligereza a la marcha, a la danza, a los desfiles procesionales. Es la línea quien da a las figuras esa levedad de pluma, ese estremecimiento de luz,

(1) REINACH, *lib. cit.*, pág. 151.

que las hace inasibles, que las convierte en visiones etéreas, supraterrrestres. Como admirador del paganismo de Pullaiuolo y Policiano, adoró el desnudo, lo exaltó en la plena belleza, como en el *Nacimiento de Venus*, donde la figura de la diosa semeja, por la delicadeza, gracia y morbidez voluptuosa, un mármol de Praxíteles.

Boticelli posee un espíritu sensual, un alma apasionada y ávida de belleza como Leonardo. En éste, la imaginación está vigilada por una inteligencia lúcida, de un rigorismo lógico que lo acerca a la ciencia. En cambio en Boticelli, imaginación e inteligencia están en desacuerdo constante y es de este contraste interior, de esta lucha dramática, que nacen su melancolía, su tortura espiritual y su afán de hallar lo inalcanzable. Leonardo es el artista sabio. Boticelli es el imaginativo exquisito, el pintor poeta que huye de la realidad, que la vida angustia, que se sumerge en el mundo de los sueños donde la imaginación reina soberana. ¿Será, acaso, como lo insinúa Reinach, el superpintor ⁽¹⁾. Todo lo bello visible le cautiva, todo lo delicado le exalta. No sólo ama el desnudo en su pureza virginal, sino también la naturaleza en su frescura prístina. Los bosques, las aguas, los frutos, las flores, perfuman todas sus composiciones contribuyendo a crear una atmósfera lánguida y cautivadora. Si su maestro Lippi — como lo nota Ruskin — fué el pintor de los lirios, Boticelli lo fué de las rosas que brillan abundantes en sus obras.

A pesar de sus defectos espirituales, Boticelli contribuyó con valiosos aportes al arte del Renacimiento. Perfeccionó la técnica de la perspectiva lineal, problema arduo que apasionó a tantos artistas del cuatrocientos. Se dedicó, con paciencia, al estudio de las plantas y las flores hasta reproducirlas con esa fidelidad y hermosura natural que admiraremos en la *Bella Jardinera* y en la *Virgen de la Granada* de Rafael.

En la *Adoración de los Reyes Magos*, Boticelli se aparta de la manera usada por sus antecesores Fra Angélico y Ghirlandai; desarrolla la acción dramática con una espiritualidad tan ardiente que Leonardo le recordará en su *Adoración*. Perfeccionó asimismo Boticelli los *tondi*, cuadros circulares como la *Coronación de la Virgen* y la *Virgen de la Granada*, donde es

(1) REINACH, *lib. cit.*, pág. 151.

tan difícil crear el ritmo de las figuras principalmente cuando son múltiples. Boticelli vence con maestría el obstáculo de pintar en el interior de un círculo y su recurso será superado luego por Rafael en la *Virgen de la silla*.

Influye también Boticelli en la visión espiritual de otros grandes artistas del siglo XVI. El tipo de mujer que aparece en sus obras: rostro alargado, frente alta, boca grande, mentón enérgico y fuerte es el modelo que encontraremos, con algunas modificaciones, en la *Santa Ana* y la *Gioconda* de Leonardo, acaso en la *Sibila líbica*, que Miguel Angel pinta en la Capilla Sixtina. La misma sonrisa que Boticelli pinta en el rostro de la Primavera es la que Leonardo pondrá en los rostros de la *Gioconda*, de *Santa Ana*, *San Juan Bautista* y *Baco* y hasta ese dejo de melancólica tristeza que advertimos en las figuras femeninas de Boticelli, lo hallamos en las mujeres de Leonardo.

El drama intenso de Boticelli nace del conflicto entre la inteligencia y una sensibilidad rica, vibrante, nerviosa que lo domina. A su arte le ha faltado vida, pasión, elevación, grandeza humana. Se ha detenido más en lo formal, en el virtuosismo técnico, en la hermosura pictórica. Rafael, Leonardo y Miguel Angel, fieles también a la belleza de las formas no se detendrán sólo en éstas, sino que ahondarán el misterio del hombre, los matices cambiantes de su alma, para revelarnos, en lo divino a veces, la grandeza del espíritu humano.

III. LOS PROBLEMAS TÉCNICOS EN EL ARTE DE LEONARDO

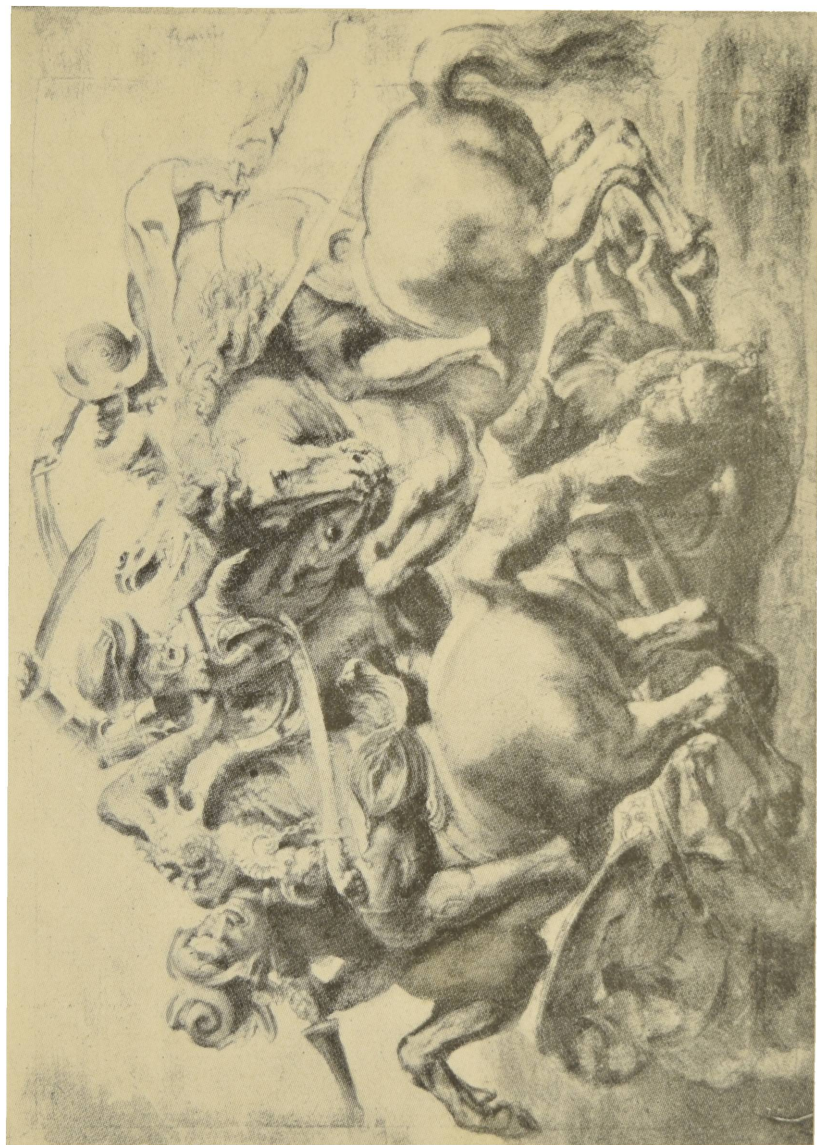
Los artistas del cuatrocientos son narradores. Se apartan de la pompa que gustaban los pintores bizantinos, del dramatismo exaltado que descubrimos en Giotto. Poseen una gracia simple, un ímpetu contenido, una emoción tamizada. Descubren los más variados secretos en la composición, las invenciones más sutiles, las más ricas creaciones técnicas y nuevas formas de estilo que nacen de búsquedas y ensayos pacientes. Todas estas tentativas culminan en Boticelli, que es como el punto de fusión de todo el movimiento artístico de un siglo.

Leonardo retoma todos estos elementos, es más genial que todos sus antecesores. Es pintor, escultor, matemático, filó-

sofo, ingeniero y arquitecto. Es un observador sagacísimo, un creador admirable; maneja el pincel o el lápiz y eleva a una perfección insospechada los esfuerzos de los cuatrocentistas. Plantea de nuevo los problemas que entusiasmaron a estos artistas, los resuelve, revelando en todo, la llama de su genio y su extraordinaria fuerza creadora. Si comparamos el arte de Leonardo con el de los precursores cuatrocentistas advertimos en el maestro: más libertad, más originalidad y más espiritualidad y poesía. Leonardo sueña con un ideal de hermosura que desconocieron los precursores; crea un mundo de formas puras, de gracia nobilísima, de melancolía voluptuosa, de misterio sutil, de ritmos eternos. Entrevé una belleza ideal, suprasensible, que es visión de eternidad apresada en la línea fugacísima, en el ensueño misterioso y en la atmósfera velada e indecisa del claroscuro. Realiza nuevas conquistas de un valor definitivo. Pero la tradición cuatrocentista existe, es una fuerza viva y Leonardo no rompe violentamente con ella. La respeta en lo posible, acaso la acepta como ley inexorable, si bien perfecciona todo cuanto recibe, enriquece aún más los medios expresivos, lleva el arte a un punto delicioso de madurez soberana.

Leonardo es la síntesis del cuatrocientos, síntesis originalísima, obra acabada de su genio. Por eso, a pesar de ser resumen del movimiento que le precede, Leonardo es una evolución, quizá una revolución, dentro del arte de su época, ya que crea una gracia nueva, al par que un espíritu y una expresión técnica desconocidas hasta entonces. Leonardo cierra todo un ciclo y abre una nueva ruta luminosa en donde encontraremos, con frecuencia, a Rafael, Fra Bartolomeo, Miguel Angel y Andrea del Sarto.

Leonardo, ávido de originalidad, resolverá de acuerdo con su genio muchos de los problemas técnicos que apasionaron a los pintores del 400. Halla nuevas soluciones en el problema del claroscuro; principalmente en la exquisita visión del modelado, en los rostros adorables que reflejan la vida espiritual, en la sonrisa; en el paisaje donde mezcla la ciencia y la fantasía; en la atenuación del colorido utilizando tonos neutros; en el movimiento y la composición agrupando en un todo rítmico hasta entonces desconocido, las figuras.



BATALLA DE ANGIARI

Según un dibujo de Rubens (Museo del Louvre, París).

1. *El Claroscuro*. La luz obsesiona a Leonardo desde sus primeras obras pictóricas. Hay en esto una doble influencia, física y espiritual. Desde el punto de vista físico recordemos el influjo que ejerce sobre su vida y su visión artística la contemplación de ese cielo límpido, de ese aire trasparente sobre las líneas ondulantes de las colinas, en su ciudad natal, en Vinci. Luego en Florencia donde la luz es tan extraordinariamente rica en matices e irisaciones, donde la visión del claroscuro se ofrece a los ojos del contemplador más desprevenido. A esta doble impresión luminosa — Vinci, Florencia — es preciso agregar sus visitas a los Alpes, a los montes, a los lagos, donde su alma de artista, sensible a la hermosura de la naturaleza, se extasiaría frente a las variadísimas tonalidades de la luz en las diversas horas del día.

La otra influencia es de orden espiritual, surge de la época misma en que Leonardo actúa. Es el sueño metafísico del brillo, es la "estética del esplendor". Es la especulación filosófica acerca de la luz y la sombra; la imagen del espejo relacionada íntimamente con las creaciones artísticas. Ficino, Diaceto, León Hebreo, Juan Battista Alberti aluden al espejo con frecuencia. Frente a esta corriente espiritual, Leonardo se siente deslumbrado, un estremecimiento de inquietud y de misterio agita su alma. Fiel a su tiempo, el maestro orienta sus búsquedas sobre la luz. El resultado de sus investigaciones y especulaciones aparece en todos sus manuscritos, se vislumbra en todas las páginas de sus tratados. Leonardo estudia la luz como sabio, la analiza como filósofo. La persigue obstinadamente a través de sus meditaciones, la busca con ansia viva. Su especulación es primero de orden espiritual, abstracta. Luego lleva sus investigaciones a la obra pictórica; el cuadro es casi la demostración práctica de sus ensayos científicos.

Leonardo se ocupa frecuentemente en sus manuscritos de los cuerpos opacos, de los lustrosos y brillantes; de los matices, tonalidades y reflejos; de los colores, de las sombras, del resplandor de los follajes. De estas investigaciones derivan también sus referencias acerca del espejo y el arco iris; el uso de barnices muy vivos, de mixturas complicadas, de pinturas rarísimas. En sus escritos encontraremos, con frecuencia, alusiones como estas: "Mirad la luz y admirad su belleza". "La luz es la más pura expresión de un alma de artista".

El problema de la luz se relaciona en Leonardo con sus ensayos acerca del claroscuro (*ombra e luce, chiaroscuro*). Anteriormente otros pintores, Massaccio y della Francesca, y en su época Miguel Angel, emplearon el claroscuro. Pero en estos artistas el recurso técnico se reduce a preponderancia de lo claro sobre lo oscuro, del relieve y de lo escultural. En Leonardo, en cambio, el claroscuro es esfumado, prevalencia casi absoluta de la sombra. Las formas de las figuras se atenúan, aparecen envueltas, sutilmente rodeadas de la atmósfera ambiente o en fusión de la forma con la penumbra. Es decir, que para Leonardo la sombra tiene el significado de penumbra, de *sfumato*.

La sombra le revela el valor pictórico de las cosas. Ya lo dice en su Tratado: "Si la figura está en casa oscura y la ves de afuera, desde la luz, tiene gracia, regocija al imitador por el relieve que adquiere y por la sombra suave y esfumada y más en la oscuridad de la habitación donde las sombras son casi insensibles". Y luego agrega: "Por la calle, al caer la tarde, cuando es mal tiempo, los hombres y las mujeres que pasan adquieren una gracia y una dulzura insospechadas".

Leonardo recrea la estética del claroscuro. Los pintores del cuatrocientos modelaban por la gradación de matices en el color y la luz. En cambio Leonardo rodea la forma de sombra, usa el negro más cargado y denso para obtener variadas opacidades y ricas medias tintas. Así afirma Vasari: "que deseoso Leonardo de dar el mayor relieve posible a los objetos que representa, se esfuerza con la ayuda de sombras oscuras en encontrar los negros más profundos para tornar más claras las partes luminosas. Llega así a suprimir los claros y a dar a sus cuadros el aspecto de un efecto de noche".

Leonardo reemplaza los colores claros y francos de los pintores cuatrocentistas y emplea tonos más sutiles y atenuados, casi humosos o bituminosos. Así obtiene una manera nueva que se distingue del arte anterior por el abandono que hace del modelado lineal franco, de los contornos nítidos, de los planos bien delineados, que gustaban Massaccio y Miguel Angel, en cuyas obras se advierte la plástica solidez de las formas y el deseo de acentuar la estructura arquitectónica de las cosas. Leonardo, en cambio, "ve las cosas a través de un velo extraño, no en la luz o en las tinieblas habituales, sino en una luz de

eclipse, a través de un agua profunda o en la claridad fugitiva del alba" (1).

Leonardo crea lo vaporoso, lo indeciso e indefinido. Las formas vanas, como lejanas, se fusionan en la sombra; adquieren levedad y gracia en la hora propicia de los atardeceres, en la penumbra, cuando el crepúsculo pone una gasa alígera sobre las cosas; en los días grises, en el desvanecido de las sombras. Es el reino de lo velado, de lo impreciso, de lo aterciopelado. Las figuras emergen de la sombra como espíritus de la luz, como albos lirios de entre crespones.

Es el claroscuro el que comunica a los cuadros de Leonardo tanto misterio y poesía, tantos efectos mágicos que no están en la naturaleza. El colorido se esfuma, la forma se hace más etérea, adquiere levedad de pluma. Se diría que flota en el aire desvanecida, que el aire la sostiene livianamente.

Toda la estética de Leonardo, todo su arte nuevo, toda su gracia, nacen del juego casi musical de luces y sombras, de la fusión flúida, entre las formas y la penumbra. ¿Cómo arribó Leonardo a esta concepción artística?

Además de sus búsquedas y ensayos y de la pujanza creadora de su genio, su técnica del claroscuro deriva en mucho de los fundidores de bronce del 400, principalmente de Verrocchio y Donatello (2). De la técnica del bronce toma Leonardo los reflejos; el resplandor sombrío que se desvanece gradualmente, el brillo emergiendo en remansos de sombras. Esta influencia le conduce a la fusión de tonos, a la unidad de tonos. Es lo luminoso que brota de la oscuridad, es la columna de luz huyente en las tinieblas.

Leonardo se aparta de la forma vista plásticamente por los artistas del 400; del mundo arquitectónico de un Massaccio, de un del Castagno o de un della Francesca. Ya no observa la vida en un bloque macizo, no la expresa como a golpes de luces cristalinas, ni la narra con colores claros y francos. Leonardo recurre a lo indefinido, a la vaguedad brumosa. Las formas viven en relación con las sombras que las ciñen; se bañan en la atmósfera que las envuelve.

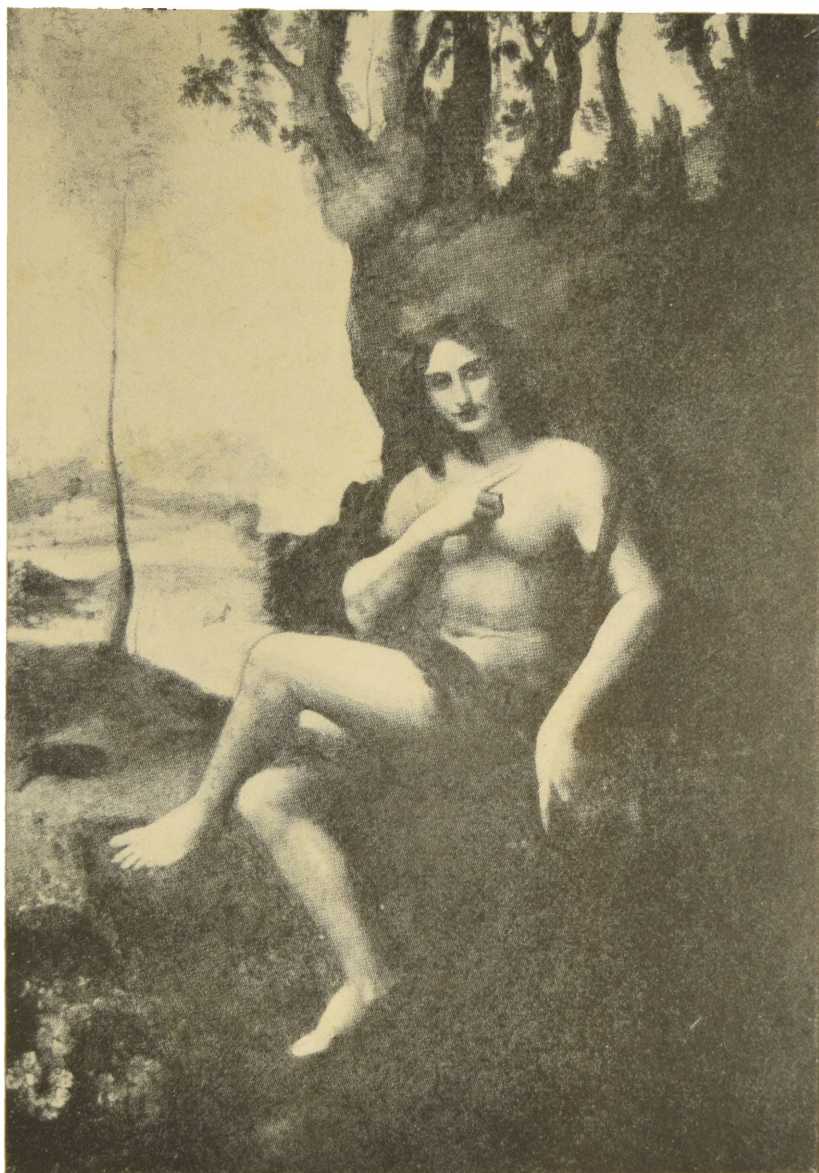
(1) PATER, *La Renaissance*, Trad. Roger-Cornaz, París, 1917, pág. 186.

(2) BAYER, *Léonard de Vinci*, París, 1933, pág. 161.

Esta técnica del claroscuro varía en Leonardo. Descubrimos en su arte cómo el desarrollo de todo un proceso evolutivo, que va, de sus primeras obras pictóricas a la última. En la *Adoración de los Magos*, el problema está ya bosquejado; hay un sentido contraste de partes claras y oscuras, principalmente en algunas figuras del primer plano que parecen pintadas con haces de luz. El cuadro como dice Venturi “es una fantástica escena de fuegos fatuos serpenteantes en la sombra nocturna”. En la *Virgen de las rocas* la luz en el paisaje y en las figuras es todavía límpida, y límpida es también la sombra. Ambos elementos gozan aún de una vida independiente, pero el problema deslumbra ya a Leonardo. Usa los colores neutros, los tonos oscuros. Las cuatro figuras humanas participan ya del ensueño de la penumbra: los rostros de la virgen y del ángel, y los cuerpos de los niños tienen el reflejo metálico del bronce; se destacan sobre el fondo sombrío de las rocas bituminosas. En la *Gioconda* y en *Santa Ana* la tonalidad ambarina de las figuras se funde el paisaje acuoso, como entrevisto entre brumas. La penumbra borra los contornos, crea una atmósfera mórbida donde la línea desaparece, donde flota lo impreciso en una vaguedad sin límites. Pero en el *San Juan Bautista* — su última obra — Leonardo comunica al claroscuro una originalidad única e insospechada. El cuerpo del Bautista, de un modelado exquisitamente femenino, surge del negror de las tinieblas que lo absorben. El contraste es tan perfecto, la fusión entre la figura y la sombra es tan íntima que se diría un mármol de Praxíteles, puro, brillante, emergiendo de la oscuridad de la noche. Después de Leonardo sólo Rembrandt, llegará en algunos de sus cuadros a esa ciencia del claroscuro en que el genio del Vinci señorea.

2. *El Color.* — El problema del claroscuro se entronca en Leonardo con su nueva concepción del colorido. Raramente usa los colores claros que descubrimos en Ghirlandajo o Botticelli, ni el esplendor deslumbrante de un Benozzo Gozzoli, ni esa orgía magnífica de colores que encantaba a los venecianos.

Leonardo huye del centelleo del oro, de las telas brillantes, de las carnes translúcidas o de vivo resplandor. Usa con preferencia los tonos oscuros, los colores neutros, los matices



BACO
(Museo del Louvre, Paris).

borrosos. El azul desvanecido y el marrón denso en los paisajes (*Virgen de las rocas, Gioconda*); para las figuras, emplea tonalidades de ámbar y bronce como en la *Gioconda*, la *Virgen de las rocas* y *San Juan Bautista*; o rosados densos y azules difusos como en *Santa Ana y Baco*.

Todo revela en él, su ansia ardiente de realidad y ensueño; su tendencia a crear un arte fascinante, un mundo espectral en la atmósfera temblorosa, un dechado del más puro intelectualismo.

3. *La Anatomía.* — Leonardo poseyó un hondo sentido de la realidad. Si bien en su época predomina, el idealismo platónico, la tendencia al ensueño, Leonardo analiza, observa, escruta; tiene una visión clarísima de la vida real, se basa frecuentemente en la experiencia. Para llegar a pintar el cuerpo con fidelidad estudió pacientemente su anatomía, el juego de músculos y tendones, el movimiento de las articulaciones, la disposición ósea del esqueleto, la manera cómo la carne recubre los huesos formando líneas, curvas y ondulaciones. Durante toda su vida, la arquitectura del cuerpo humano fué motivo de análisis atento. Este estudio lo realizó prácticamente, analizando cadáveres. Estudió anatomía en los hospitales de Milán, realizó disecciones con criterio de sabio para llevar luego al arte el fruto de sus observaciones. Así confiesa en su Tratado: "Para tener verdadera noticia deshice más de diez cuerpos humanos, destruí miembros, reduje a menudas partículas toda la carne que en torno a las venas se encontraba, sin hacerlas sangrar. Y como un solo cuerpo no bastaba, utilizaba muchos hasta tener un conocimiento completo de lo que investigaba". Lo que se complementa con sus indicaciones teóricas cuando afirma que el pintor después de estudiar la anatomía humana debe evitar exageraciones para no restarle gracia a la figura, para no convertirse en pintor "legnoso" (*Tratado*, 122, 287, 316). Debe también el artista usar sombras y luces para enriquecer el relieve, el donaire y belleza del rostro (*Tratado*, 90) y suaves sombras en las deleitosas sombras hasta obtener gracia y hermosura sin par (*Tratado*, 287). La anatomía basada en la experiencia tiene fundamental importancia. Sus investigaciones le llevan a proyectar el plan de un tratado completo que comprendía los siguientes

capítulos: *De la medida universal del hombre; De ciertos músculos y de todos los músculos; De las articulaciones del hombre; Libro de los movimientos*. Y otros que revelan su tendencia al estudio de la fisiología, la locomoción, la función del corazón y del ojo, la anatomía comparada en relación con la física y la mecánica, como se advierte en los siguientes títulos: *El libro de los pájaros; Descripción de animales cuadrúpedos; Anatomía del caballo*.

Todos estos estudios están ilustrados con admirables dibujos que constituyen obras de inestimable valor artístico, donde el análisis se enriquece por la fuerza del movimiento, la justeza de las formas y la intensidad de vida de las figuras. Es esa impresión de síntesis magnífica de arte y ciencia la que producen los dibujos de Windsor.

Este realismo de anatomista y fisiólogo se trasparenta en su arte, en el verismo constructivo de los cuerpos, en la solidez que se advierte en el firme modelado de las figuras. Nada de la suavidad de retablo o camafeo de Fra Angélico, de la blandura de Ghirlandajo, de la fluidez de Domenico Veneciano, de la fuga luminosa de un Lippi o de la indecisión y el aplastamiento de Boticelli. En Leonardo aparece ante todo el constructor, el amador del relieve obtenido por el contraste con la atmósfera envolvente. Su arte se entronca al arte de Massaccio, Verrocchio, del Castagno, Pollaiuolo, es decir, a los maestros del volumen, de los planos vigorosos, de la línea firme, de los anatomistas. La técnica de Leonardo es una nueva visión del modelado entre Boticelli y Correggio. Leonardo llega al modelado por medio del relieve. Sus conocimientos anatómicos le permiten pintar las formas humanas con un arte impecable. La boca, las orejas, los ojos, las manos, el cuerpo, todo está pintado con la ciencia del sabio, pero con la gracia primorosa y el amor al detalle que recuerda a los orfebres cinceladores de vasos, o a los lapidarios que tallan un camafeo. Es esa misma visión científica hermanada al arte la que se descubre en las líneas sedosas de los rostros, en los cabellos ondulados, en las flores esparcidas entre la hierba, en el movimiento de las aguas, en el pasaje de las nubes.

Pero Leonardo no sólo pinta cuerpos anatómicamente perfectos, sino que trasparenta en los rostros la vida espiritual del personaje, su estado de alma. En este sentido la sonrisa

es la expresión más original de su arte. Es una nueva forma de la gracia leonardesca, es una verdadera creación estética. Si se exceptúan algunas figuras en cuyos rostros Boticelli pone una voluptuosa sonrisa, los pintores del cuatrocientos no se valieron de este recurso sutilísimo. En cambio, en la escultura en mármol y bronce, en Verrocchio y Donatello la sonrisa florece en el rostro de las estatuas. Leonardo aprovecha las enseñanzas de sus precursores y por medio de la luz proyectada en la boca y los ojos obtiene la sonrisa que comunica al rostro anatómicamente perfecto: misterio, sugestión de ensueño, ansia secreta apresada en lo enigmático, vida interior, rica e insondable. La *Virgen de las rocas*, *Gioconda*, *Santa Ana*, *San Juan Bautista*, son las cimas de esta visión perseguida constantemente y obtenida en una ascensión triunfal hacia lo divino. ¡Y qué variedad, qué riqueza de matices en esas cuatro expresiones! La sonrisa es de una pureza celestial que llega casi al éxtasis en la *Virgen de las rocas*; es melancólica, flúida, de encantadora gracia en la *Gioconda*; es apacible y llena de majestuosa nobleza en *Santa Ana*; es misteriosa, ambigua, faunesca, en el rostro de *San Juan Bautista* que esplende bajo la negra masa de su rizada cabellera. Nadie como Leonardo ha pintado la sonrisa que aletea en los labios, que centellea en los ojos. Esa expresión tenue, fugaz, de extremada delicadeza, comunica intelectualismo y sutileza al arte leonardesco. Es esta sonrisa de infinitos matices la que resurgirá más tarde, bajo el recuerdo de Leonardo, en los rostros ávidos de amor de las mujeres de Correggio.

Esa vida espiritual intensa, anima los retratos dibujados o pintados por Leonardo (*Estudio para una cabeza de Virgen*, *Estudio para la cabeza de Cristo*, *Isabel de Este*, *Cabeza de Santa Ana*, *Cabeza de mujer*, *Retrato de Lucrecia Crivelli* y los mismos rostros de la *Gioconda*, *Santa Ana*, *Baco* y *San Juan*). Es una serie admirable de verdaderos retratos. Junto a ellos, las obras de los más célebres retratistas: Rembrandt, Rafael, Durero, Holbein, etc., resultan pobres porque sólo reproducen "un instante del ser". En cambio en Leonardo por la suma de elementos reunidos y por la atmósfera de sugestión misteriosa que los rodea, nos expresan toda la vida psicológica en sus más complejos matices y variaciones que sólo su arte sutilmente maravilloso sabe armonizar.

En verdad si se estudia la pintura italiana desde los orígenes al 400 se advierte que los artistas — salvo rarísimas y mediocres tentativas — no habían revelado en los rostros de las figuras los matices cambiantes y huyentes del alma, ni la expresión de infinita gama de sentimientos que alientan en toda humana existencia, ni menos todavía, los sutiles, fugaces y misteriosos.

La inexpressividad rígida, el estatismo sin vida de la pintura bizantina predomina en Italia durante mucho tiempo. Cimabue rompe con esta tradición. Giotto continúa la obra animando sus personajes, pero la expresión de pasiones y sentimientos en los rostros es todavía simple, sin variaciones e imprecisa. Durante el siglo XV hay un progreso evidente debido a la labor cumplida por Massolino, Massaccio, Fra Angélico, Lippi, Ghirlandajo, Melozzo da Forli, pero el rostro no expresa aún con seguridad plena la vida emotiva del personaje, el drama de su alma.

Algunos artistas expresan la gracia, la adoración sincera, el éxtasis, la visión de un mundo supraterrrestre, pero los rostros no tienen mayor movimiento, los músculos faciales están casi inmóviles, con los mismos recursos técnicos se repiten los estados emotivos hasta la monotonía. Acaso se exceptúan: Fra Angélico que comunica a los rostros una purísima elevación mística, un éxtasis celestial; Piero della Francesca que traduce, como Miguel Angel más tarde, las variadas gamas del dolor, el terror y la angustia; Boticelli, que en los rostros de las figuras de la *Primavera*, pone movimiento delicado, voluptuosa sonrisa, tierna melancolía.

Pero Leonardo es como el resumen de todo este proceso y los rostros de los hombres y mujeres que pintó o dibujó, encierran las más infinitas riquezas de sentimientos y sensaciones, que van, de las más simples a las más complejas, a las más misteriosas y secretas, hasta ascender a la cima de un puro intelectualismo. El mismo ha compendiado esta tendencia de su arte en la célebre frase: la pintura es *cosa mentale*.

Leonardo llega a crear ese mundo de ensueño y de misteriosa poesía que es su pintura partiendo de la realidad. Todo su arte se basa en el más puro realismo, en la observación minuciosa del mundo que le rodea, en la visión experimental de la vida. Ama la naturaleza, imita sus formas, trata de descubrir

sus leyes, de escrutar su enigma. Se convierte en su guía espiritual. "La natura è piena de infinite ragioni che non fuorono mai in esperienza", exclama sabiamente. Lomazzo recuerda que Leonardo "no pintaba jamás el movimiento de una figura sin haberla estudiado primero, rasgo por rasgo, en la vida. Por medio de sus croquis obtiene la imagen de la naturaleza a la que agrega luego el efecto del arte, pintando a los hombres superiores a los vivientes". Esta búsqueda constante, esta tendencia a la verdad, se refleja esencialmente en sus dibujos. Allí reproduce el cuerpo humano, rostros, miembros, vestiduras, toda la vida y el movimiento de las cosas existentes. Eso explica también su maravilloso don de observación. Estudia a los hombres humildes cuando hablan o ríen; la expresión de los condenados que se dirigen al suplicio, los gestos que realizan al ser ejecutados. Busca afanosamente en la ciudad los tipos humanos que le servirán de modelo para los trece personajes de la *Cena*. Va en pos de hombres y mujeres a través de las calles, plazas y mercados para descubrir sus gestos, sus miradas y movimientos que reproduce en croquis rápidos de un verismo prodigioso. Contempla ávido de belleza a las mujeres hermosas de Florencia para descubrir un rasgo, o una actitud nueva que le servirá para su concepción de la belleza.

Pero este realismo no es nunca común, ni prosaico como el de algunos maestros primitivos. Se aparta siempre de lo trivial, sólo le cautiva lo raro, lo nuevo, que persigue a través de numerosos ensayos, como lo comprueban los cuatro años que emplea para pintar la *Gioconda*, los trabajos de observación previos a la ejecución de la *Cena*, los múltiples croquis para estudiar el movimiento del caballo para la estatua ecuestre del Conde Sforza. Todo lo que contempla lo transforma de acuerdo con su fantasía y su sensibilidad sutilmente refinada. Esto explica la lentitud con que trabaja sus obras; las pocas pinturas que ejecutó; los ensayos y experiencias que recuerdan al sabio que investiga. Pero el arte subsiste a través de la visión real porque su genio pone en las cosas algo de insondable que lo acerca a lo increado. O como dice Séailles que ha penetrado sutilmente la esencia del espíritu de Leonardo: "Sólo el artista sobrepasa la naturaleza imitándola, porque a las formas que constituyen la belleza y ornamento del mun-

do, agrega formas nuevas donde se revela un alma más claramente consciente de las armonías divinas" ⁽¹⁾.

4. *Paisaje*. — El problema del claroscuro se relaciona íntimamente con la nueva visión del paisaje que ofrece Leonardo. Su primera obra es en este sentido un dibujo que data de 1473, en donde por medio de luces y sombras ofrece la perspectiva de un terreno sembrado de colinas, campos y bosques. En este croquis está ya lo esencial del Leonardo paisajista: amor al detalle, reflejo de la realidad, atmósfera de ensueño. En sus creaciones parte de la realidad, estudia el paisaje con criterio científico. Teóricamente primero, refiriéndose a la constitución del terreno, a la variedad de los estratos minerales, a los fósiles, a las formaciones geológicas en sus manuscritos. Luego pasa a la naturaleza y pinta de acuerdo con las ideas que expone en páginas admirables: "Los paisajes se deben representar de manera que los árboles aparezcan medio iluminados, medio en las sombras; pero mejor es pintarlos cuando el sol está velado por una nube, pues entonces los árboles se iluminan con la luz universal del cielo y la sombra universal de la tierra y son más oscuros en las partes que están más cerca del medio del árbol y de la tierra" (*Tratado*, 80).

Igual procedimiento emplea en la pintura de paisajes rococos tan abundantes en sus pinturas. En la *Virgen de las rocas*, *Santa Ana*, *Gioconda*, *Baco*, el escenario es de piedra. El mineralogista ofrece un cuadro variadísimo de masas de rocas, donde se observan arrecifes que dividen las napas de agua; crestas abruptas o en zig-zag; grutas erizadas de estalactitas. conos de rocas gigantescas a través de cuyas aberturas luminosas se divisan lejanías veladas en la penumbra de los crepúsculos.

Leonardo paisajista ama los panoramas amplios, las grandes líneas ondulantes que recuerdan su visión de los Alpes. Caracoles y conchas marinas centellean en la arena; las rocas están cubiertas de hierbas verdosas; el suelo de flores que inclinan sus corolas palpitantes de luz en la sombra. Estas flores están pintadas con exquisita delicadeza, con fraternal cariño: ciclámenes, jazmines, eglantinas, violetas. Son las flo-

(1) SÉAILLES, *Léonard de Vinci*, París, 1912. pág. 494.



LEDA

Según una copia — (Galería Borghese, Roma).

res que estudió Leonardo minuciosamente en sus dibujos, pétalo por pétalo, detalle por detalle, para lograr un todo frágil y sensible. Todo está observado con exactitud: las formas de las cosas, la gradación de la luz en el horizonte, la coloración desvanecida de los cielos crepusculares. Todo está visto por el sabio, pero evocado por el artista de sensibilidad estremecida, que revela su curiosidad inagotable, su simpatía ebria de ternura hacia la naturaleza.

“Pero como Mantegna, Leonardo cree, que la representación de la naturaleza simple no ofrece interés suficiente. Busca lo que es extraño, reúne sin gran verdad en una misma obra singularidades pintorescas que llaman la atención del contemplador” ⁽¹⁾. Es de esta concepción estética que deriva — a pesar de su realismo escrupuloso y científico — su amor a lo raro en la pintura de paisajes, sus extrañas perspectivas aéreas, sus fondos fantásticos y ese ambiente de fantasía y ensueño que rodea a sus personajes. Leonardo fiel a su principio puso en todas estas evocaciones la más exquisita fineza de su arte, la más delicada fantasía de poeta que descubre la hermosura del mundo de las formas.

Corot le llamó por esta causa “padre del paisaje moderno”. Y es cierto, por la manera de armonizar las figuras humanas temblorosas con el mundo de la naturaleza circundante, como por el empleo de tonos rosados y azules desvanecidos, presagia ya las visiones exquisitas de Corot, Turner y Watteau.

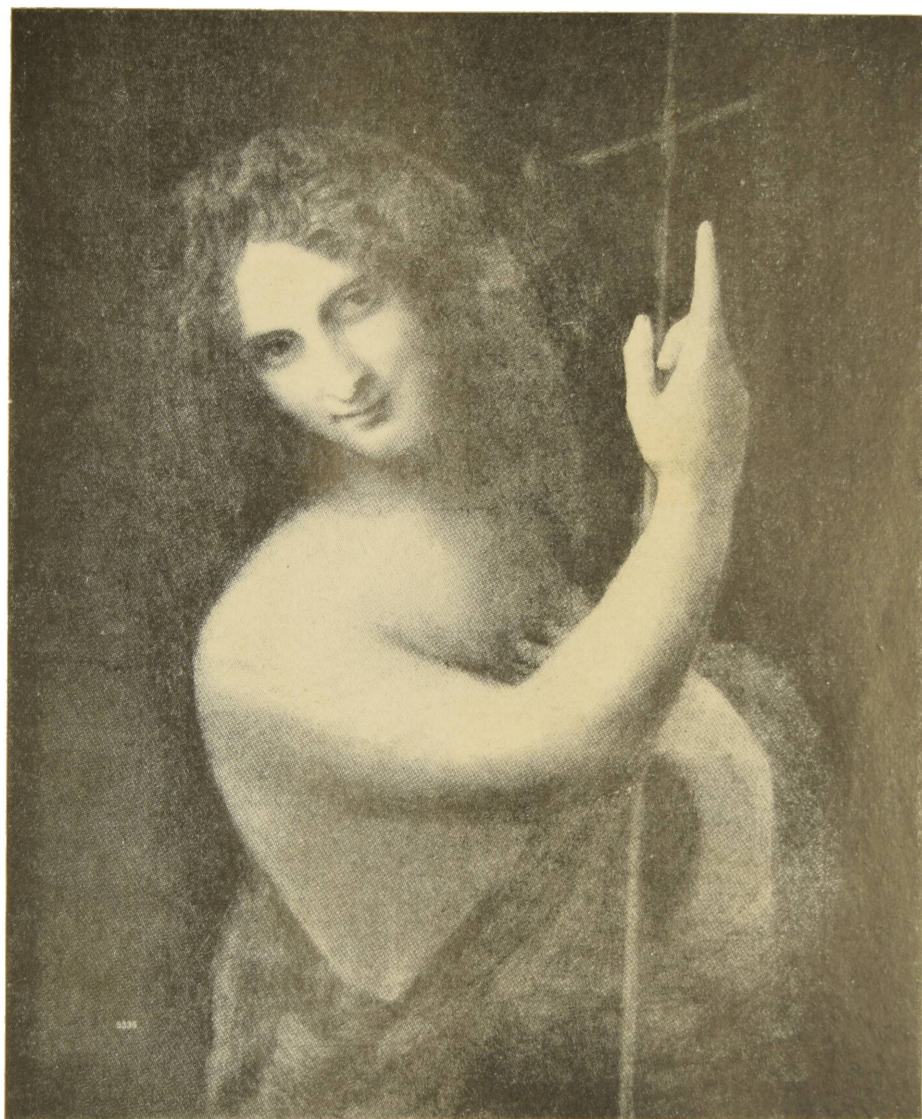
5. *Composición.* — En Leonardo la correspondencia rítmica entre las líneas y las figuras tiene un valor sinfónico, es de esencia puramente musical. Si el conjunto alado de líneas de un templo griego nos induce a afirmar que el arquitecto ha esculpido el aire o petrificado la luz, las pinturas de Leonardo semejan la anotación plástica de una melodía. En el 400 los pintores emplean la línea ondulante, indecisa, que culmina en Verrocchio, Lippi y Boticelli, que son los artistas más próximos al arte del Vinci. Leonardo prolonga esta corriente estética del arabesco, pero encrespa la línea, la deshace, la hace penetrar en la atmósfera del esfumado, la funde en el fuego de luces y sombras. Luego organiza líneas y figuras, ordena como un arquitecto, impone armonía al caos.

(1) MICHEL, *libr. cit.*, pág.

Cada una de sus obras es la victoria del orden, es la revelación de una euritmia nueva y sapientísima, que desconocieron sus antecesores. Su genio plástico, su sentido inimitable de la ordenación, su ritmo móvil, se advierten en obras de una sola figura como *San Girolano* y la *Gioconda*. Cuando son dos las figuras como en *Leda* el movimiento es más amplio, la cadencia más prolongada, el balanceo de ola más ondulante, principalmente en el cisne que se une al cuerpo de Leda en líneas serpentinas, huyentes, de un triunfal arabesco.

Pero cuando son tres o cuatro las figuras, la técnica de la composición de Leonardo, su ritmo ordenador, llega a una perfección cumbre. Tal sucede en la *Virgen de las rocas* y en *Santa Ana*. Emplea entonces un recurso geométrico, se vale de la forma de la pirámide para disponer las figuras; da un valor preponderante a la figura central en quien concentra todo el dinamismo de la construcción. Esa figura es el vértice del triángulo, es el centro de la simetría. Esta simetría que parece no existir a primera vista, es perfectísima en Leonardo; la obtiene por recursos técnicos propios de su arte. En la *Virgen de las rocas*, la Virgen apoya su mano derecha en el hombro de San Juan; la izquierda, abierta, se extiende sobre la cabeza del niño Jesús uniendo así todas las figuras en un mismo centro de atracción, formando un todo armónico, en un mismo plano. En *Santa Ana*, la figura vértice es la Santa que permanece en un reposo calmoso. En sus faldas sostiene a la Virgen, que con ímpetu rápido toma con las manos al niño Jesús que se apodera del cordero. Hay toda una línea sinuosa que parte de Santa Ana, eje de la composición, y se proyecta hasta el animal inocente; una línea que va de la figura mayor a la menor. Es toda una oscilación inestable, un ritmo de ondas que avanzan, una cadencia de danza. Se diría la nota musical que parte vibrante, plena de sonido, para extinguirse en un lejano eco. Esta tendencia al ritmo se acrecienta en el cuadro por el contraste entre la calma estática de la Santa, modelo de plasticismo sereno, y la flexibilidad alada, el ritmo de *berceuse* de María, el Niño y el Cordero. El ansia de equilibrio y su audaz fantasía llevan a Leonardo a construir así una oscilante pirámide humana, viviente, a base de finas líneas y colores suaves.

Mas el problema de la composición llega en el maestro a



SAN JUAN BAUTISTA
(Museo del Louvre, Paris).

su máximo de esplendor rítmico, de armonía geométrica en la *Cena*. En esta maravillosa obra donde se constata la gracia ordenadora de Leonardo, su potencia inventiva en oposición a Giotto, del Castagno, Ghirlandaio, que habían colocado a sus personajes uno junto al otro, aislando a Judas. Leonardo aísla a Jesús y dispone a los doce discípulos en cuatro grupos de tres. Maneja los conjuntos tripartitos con un ritmo grandioso de marea, los balancea. Es el músico que pone armonía a los sonos más adversos. Cada grupo tiene una intensa vida aislada, pero la correspondencia del conjunto nace de las inclinaciones de las cabezas, de los brazos tendidos, del dinamismo dramático de la acción que converge hacia Cristo. Para obtener esta plenitud viviente de figuras distribuidas en grupos de tres, Leonardo despliega una incalculable riqueza técnica. La línea ondulante, de flexibilidad alada, que crea el grácil arabesco; la múltiple variedad de actitudes plásticas de cada apóstol para expresar un estado de alma; la ciencia prodigiosa del claroscuro, esa luz atenuada, muelle, aterciopelada que llega del exterior y espolvorea como aguanieve sobre el extremo derecho de la sala, dejando en una penumbra violácea el lado izquierdo, donde Judas acecha; el magistral virtuosismo no sólo de la perspectiva lineal, sino de la aérea que le permite crear esa vasta sinfonía humana donde la ley del número en su intangible pureza, reina soberana.

La forma de composición en forma de pirámide que descubre Leonardo será un recurso técnico que emplearán luego muchos pintores del Renacimiento. Reaparecerá en la *Virgen del cardenal*, en la *Bella jardinera*, en la *Virgen de la pradera*, de Rafael quien comunica a la forma piramidal una serenísima solidez constructiva; en la *Santa Familia*, de Miguel Ángel que reduce el grupo de figuras a una verdadera masa viviente donde predomina la fuerza unida a elegancia de las actitudes; en Fra Bartolomeo, la estructura de los grupos es maciza, llegando con frecuencia al énfasis atormentado y oratorio. En cambio el ritmo soberano, la armonía de los grupos y la ondulante euritmia que se advierten en vastas composiciones de Rafael como *La Escuela de Atenas* y *La Disputa del Santísimo Sacramento* son un vivo reflejo de la grandiosa potencia ordenadora que puso el Vinci en su *Cena*.

6. *El movimiento.* — El arte de Leonardo que parte de la observación de la realidad, del estudio de todo lo que existe en la vida, está dotado de un dinamismo extraordinario. No hallaremos en él nada de ese estatismo monótono que se descubre en casi todos los pintores anteriores. Leonardo retoma el problema del movimiento que apasionó a ciertos artistas del 400, como Massaccio, Ucello, della Francesca, Melozzo da Forlì y lo lleva a nuevas soluciones mediante el empleo del esfumado. En las notas que toma para pintar la *Batalla de Anghiari* aparece toda su riqueza técnica para evocar la vida mecánica. Los hombres en lucha, los brazos que se levantan, los puños que caen, los caballos en acción, encabritados, al galope, en revuelto tropel, son fuerzas vivientes. Lo mismo sucede en sus croquis cuando reproduce conductores de máquinas, caballeros, soldados, es siempre la misma vitalidad, el mismo ímpetu animador, como en las anotaciones de Rubens y Delacroix.

En sus pinturas en cambio se vale del claroscuro para acrecentar este movimiento vital. Las manos tendidas y la inclinación de los cuerpos en la *Virgen de las rocas*. La confusa agitación, el viviente tumulto de hombres y animales que se distingue en el segundo plano de la *Adoración de los magos*. El ritmo de la danza, la sensación de lo inestable y aligero de las figuras de *Santa Ana*. La impresión del movimiento en el reposo en la *Virgen* y las alas abiertas y el cuello ondulante de ansia voluptuosa del cisne, en *Leda*. Esa fluctuación de ola móvil que va de izquierda a derecha y viceversa en la *Cena*, que se obtiene por el movimiento de las cabezas, la inclinación de los bustos y los brazos tendidos o las manos levantadas. Y hasta advertimos ese dinamismo en *San Juan Bautista*, donde Leonardo tuerce en la sombra la figura del apóstol que tiembla como una llama en la tiniebla.

Pero esta vida móvil no aparece sólo en las criaturas humanas, palpita en todas las cosas. En las largas y ensortijadas cabelleras; en las finas manos largas, llenas de estremecimientos; en las vestiduras ondulantes, que se ahuecan, se encrespan, se despliegan muellemente; en esas telas y sedas que gozan de la impalpable consistencia de las espumas; en los velos que cubren las testas de las vírgenes, gasas que caen con la tácita ligereza de una nieve cernida.

La misma técnica se descubre en el paisaje. Se siente el pasaje de las nubes; la palpitación de la niebla que huye; las corrientes acuáticas; el vaivén de las olas; la línea sinuosa de las ondas en cuya orografía descubriría, acaso Leonardo, la ondulación de los cabellos y la luz de la sonrisa que pone en los rostros de sus criaturas. Este movimiento intenso se descubre asimismo en las masas de rocas caladas como encajes, llenas de picos, aristas, curvas huyentes que ascienden hasta el horizonte; en los árboles, las flores y las hierbas que parecen absorber la luz, que se agitan en el aire, que fulgen en la sombra o se inclinan con tremulante gracia como acariciadas por invisible viento.

Leonardo puebla todo el universo que crea de intensa vida. La materia orgánica trasparente en su pintura toda la fuerza que la anima, todo el soplo vital que la gobierna.

IV. EL GENIO DE LEONARDO. — Leonardo de Vinci pertenece a esa rara categoría de "hombres universales" como Platón, Aristóteles, Miguel Angel y Goethe, extraordinarias organizaciones humanas, verdaderas enciclopedias que asombran por la riqueza de sus dones, la multiplicidad de sus aptitudes y la suma de conocimientos que poseen. Esta inmensa sabiduría de Leonardo desorientaba a sus contemporáneos que veían en él, la presencia de un misterio, la revelación de un milagro, por cuyo motivo Lomazzo le llamó "el mago". Es esa misma impresión fascinante la que arranca este grito a Benvenuto Cellini: "no existe hombre más extraordinario que Leonardo... es un ángel en carne".

Por la originalidad de su genio, por su curiosidad nunca satisfecha, por las nuevas posibilidades que abre al arte y a la ciencia y su espíritu moderno, Giordano Bruno denominaba a Leonardo "el hombre nuevo"; todo lo cual se compendia en las palabras de Edgar Quinet, quien descubría en la obra prodigiosamente variada de Leonardo, "las leyes del Renacimiento italiano y la geometría de la universal belleza".

Leonardo resume las más diversas facultades humanas, llega a la fraternización del arte con la ciencia. Su inteligencia analiza, su imaginación juguetea, su corazón se derrama en ternura. Se da íntegramente a la humanidad en sus manuscritos, en sus dibujos, en sus pinturas. Esta entrega de bienes, esta

donación sublime de la belleza creada, revela que su alma, como lo afirma Descartes, es generosidad purísima.

La multiplicidad de su genio lo lleva a sondear todos los secretos del universo; nada pasa inadvertido para su espíritu siempre alerta. Analiza todo lo que ve, escruta el misterio de las cosas, organiza lo que descubre. Su erudición y la variedad de sus conocimientos causan estupefacción, sobrepasan, casi, el límite de lo humano. Técnicamente le fascinan la perspectiva, el claroscuro, la anatomía y el movimiento, problemas que resuelve con magistral visión artística. Pinta o dibuja exquisitas figuras femeninas cuyas cabezas y manos parecen obras de un sutil orfebre; haces de luz que se proyectan sobre un muro en sombras; corceles que piafan en confuso desorden; la orografía de un pájaro sorprendido en su vuelo; la curva que describe un insecto en el aire o un molusco en la arena; la ondulación del agua, su agitación, el drama de su vida móvil; los arabescos de la espuma; el temblor del árbol en el crepúsculo; la fantasía del fuego en la llama que asciende imponderable.

Nadie sintió como Leonardo el goce de descubrir, la ebriedad de conocer, de llegar a una multiforme sabiduría. Adora el cuerpo humano, lo glorifica en sus dibujos y pinturas. De esto derivan sus estudios anatómicos, su deslumbramiento ante las formas perfectas, su amor a la arquitectura humana. La organización del cuerpo le parece tan maravillosa, que afirma, que el alma aunque es cosa divina se separa siempre apenada del cuerpo donde mora. Y agrega: "Creo que sus lágrimas y su dolor son razonables". Estudió con veneración el cuerpo; en sus obras artísticas se detuvo principalmente en las cabezas, las manos y la sonrisa. En sus dibujos descubrimos la ternura del niño, la gallardía del joven, la rigidez del anciano; el gesto brutal, en las caricaturas. En sus pinturas la delicadeza de la Virgen, la nobleza soberana de Cristo, la levedad alígera del ángel. Advertimos también el movimiento de danza reposada de las figuras; los cuerpos de formas mórbidas de Bacq y San Juan, sin esqueletos, como de concreción de rosa y nieve; 'las carnes con la blancura mate del marfil o el tono dorado del bronce. Las cabezas de mujeres de sus cuadros y cartones reflejan toda la timidez del eterno femenino, la delicadeza, la gracia airosa, apresada en lo que tiene de más fugaz y huyente,

en la sonrisa que es como un temblor luminoso de la boca y los ojos.

Su ansia de movimiento se manifiesta en los cartones para la batalla de Anghiari; en los ataques a las fortalezas con máquinas rarísimas que él mismo inventa; en las fuerzas desatadas de la tempestad; en el flujo y reflujo de las mareas como en la epopeya del diluvio. Y luego proyecta puentes, iglesias, fortalezas, cúpulas, murallas, carros de guerra, cañones, máquinas de ataque y hasta el plano de una ciudad, como así también portentosos trabajos hidráulicos y perforaciones en las montañas, canales, monumentos públicos y privados. Es entonces el ingeniero que trabaja. O es el escultor que funde en bronce, que cincela en mármol, que modela en terracota o levanta la grandiosa estatua ecuestre en memoria del duque Francisco Sforza. Es el genio en su creación multiforme, es el Protéeo del Renacimiento. O como dice Pater: "Durante años fué para los que le rodeaban como quien escucha una voz imperceptible a los otros" (1).

En todo su proceso creador, Leonardo curioso, ávido de verdad, permanece fiel a la naturaleza, la acata respetuosamente. se impregna de realidad. No le hallaremos jamás extraviado en sueños metafísicos, sino siempre en análisis y experimentaciones racionales. Sus expresiones son concluyentes: "Todas sus creaciones han nacido bajo la simple y mera experiencia, la cual es verdaderamente maestra". "La naturaleza es hija de Dios".

El espíritu de Leonardo ama la realidad, busca con avidez en la naturaleza el principio de todo, pero gusta también perderse en el estudio de las cosas abstractas. Así se explican estas palabras en que el entusiasmo parece encerrado en fórmulas: "En el estudio de causas y razones naturales la luz regocija a sus contempladores. Entre los grandes efectos de las matemáticas, la certidumbre de la demostración es lo que eleva principalmente el espíritu de los investigadores. La perspectiva debe ser preferida a todas las otras disciplinas humanas, pues en ella la línea luminosa se une al método demostrativo".

Esta misma tendencia, este fervor por el análisis abstracto se descubre en su pasión por las matemáticas. Oigamos sus

(1) PATER, *lib. cit.*, pág. 175.

palabras: "Al pintor le es indispensable la matemática y una parte nobilísima de ésta, la perspectiva. No existe ninguna parte de la astrología que no se base en las líneas visuales y en la perspectiva, hija de la pintura, porque el pintor es aquél que por necesidad de su arte ha creado esa perspectiva. Esta no puede obtenerse sin líneas, pues en ellas se encierran todas las figuras de los cuerpos generados por la naturaleza, sin los cuales el arte del geómetra es nulo".

Si bien Leonardo habla despectivamente de los astrólogos y alquimistas, practica en cambio, el hermetismo y demuestra una constante inclinación por lo prodigioso y por el ilusionismo mágico. Emplea en sus manuscritos una curiosa forma de escritura, de derecha a izquierda, que hace muy difícil la comprensión del texto. Mezcla hierbas, barnices y colores raros para obtener pinturas desconocidas. Pinta en un escudo un monstruo pavoroso formado con unión de miembros de grillos, serpientes, mariposas, buhos y murciélagos, que envuelve en una atmósfera de fuego. Inyecta sustancias químicas en la corteza de los árboles para obtener frutos envenenados. Todo lo cual se acrecienta con la construcción del laúd de plata que tenía la forma de la cabeza de un caballo; los aparatos mecánicos para las fiestas; el autómatas que accionaba libremente, león que se abría y dejaba caer una lluvia de lises. Pero todas estas excentricidades, todos estos sueños de una fantasía brillantísima, no perjudican ni su método rigurosamente científico, de sutil analista que permanece intacto, ni su visión de artista que parte de la naturaleza circundante.

El ansia ardiente de belleza comunica a Leonardo una curiosidad insaciable. Busca desesperadamente lo bello con la obstinación encarnizada de un sabio. Su lema: *Hostinato rigore*, aplicado al arte, encierra todo el drama íntimo de la creación leonardesca. Los dibujos, croquis y manuscritos que se conservan en el British Museum, el Louvre, la Biblioteca de Windsor y los museos de Brera y Offizi, nos revelan sus búsquedas obstinadas, sus ejercicios y ensayos preparativos a la obra perfecta. A través de las palabras de los manuscritos o de las líneas purísimas de los dibujos, presentimos sus inquietudes, que van de la desesperación y la angustia, hasta el goce del hallazgo. Se asiste a todo el proceso de un espíritu que medita, a la transparente claridad de una vida a quien

consume el pensamiento, porque Leonardo como muy bien lo dice Goethe, “pensó hasta el agotamiento”.

Este deseo de belleza explica asimismo la lentitud desesperada con que trabaja; los retoques sucesivos de sus cuadros; el abandono de algunas obras; sus combinaciones químicas y sus ensayos acerca del color hasta tal punto que viéndolo destilar aceites y elegir hierbas para preparar curiosos barnices, León X exclama amargamente: “¡Ah, este hombre no hará nada, pues se ocupa de la terminación de la obra, antes de pensar en su comienzo!”

Palabras que hablan de la inquietud del artista a quien nada satisface. Leonardo no se calma nunca, persigue lo inalcanzable, lo que sabe que jamás hallará en la pintura. Esto explica los diez años que trabaja en la *Cena*, el frecuente abandono de su labor iniciada, sus largas épocas de descorazonamiento, su búsqueda obstinada de tipos humanos; los cuatro años de desasosiego que tarda en pintar la *Gioconda*; el no haber dado el toque definitivo a cuadros como *Santa Ana y Baco*, donde se advierte la colaboración de un discípulo, acaso Marco de Oggione; el abandono de la pintura mural que debía evocar la *Batalla de Anghiari*; la creación de ese mundo pintoresco que es *San Juan Bautista* — su última obra — donde el espíritu innovador del Vinci ante la imposibilidad de alcanzar la belleza anhelada, parece refugiarse en una impalpable visión de ensueño, de misteriosa magia.

Por eso sus dibujos con sus líneas sutiles, la fugacidad de sus toques, la espumosa ondulación de sus contornos, están más cerca de su escrupulosa persecución de lo bello, de su anhelo de perfección acabada. Sin colores, parecen hechos de luz, de aire tembloroso. Su *Estudio para la Cabeza de Cristo*, es de una tal fineza de trazos que semeja una obra supraterestre. Los dibujos de Leonardo son como lo recuerda Venturi, “la más fascinante creación de su genio, la confidencia íntima que su volátil fantasía se hizo a sí misma”.

Vinci vivió la vida de Florencia, captó la sutileza de los espíritus contemporáneos, la inteligencia vivaz que acariciada por el neoplatonismo analiza las cosas y los seres hasta llegar a la quintaesencia; el amor a la línea incisiva, flexible, ondulante. Tradujo esa fascinación de la Ciudad de las flores en misterios plásticos llenos de sugestión, de gracia magnética, de

puro intelectualismo, que dejan en el alma una resonancia indefinida.

Poseyó, sin embargo, una libertad absoluta de pensamiento, no buscó consolación en la religión como tantos de sus contemporáneos, ni se hizo arrastrar por la vehemencia fanática de un Savonarola, cuyo verbo de fuego fascinó a muchos artistas y pensadores de Florencia. Leonardo trató de escrutar el Universo en su totalidad infinita, como sabio y como artista. Pero a medida que él avanza, la distancia que lo separa de su sueño, se hace mayor ⁽¹⁾. Su tragedia espiritual, su inmenso naufragio, nacen de la desarmonía entre sus aspiraciones creadoras y la imposibilidad de realizarlas. Es el drama eterno entre la realidad y lo soñado. Leonardo lo comprendió plenamente. De allí deriva que este maestro admirado por todos los contemporáneos, protegido por los príncipes, halagado por los religiosos y venerado por sus discípulos, estuviera siempre insatisfecho, en continua revuelta consigo mismo, abandonando las obras antes de terminarlas. En esa melancolía que le asedia, esa inquietud, que le lleva, a veces, al grito: "*Dove me poserò?*" "*Leonardo mio, perchè tanto penate?*" Y la frase inmortal que compendia toda su ansia insaciable de sabiduría: "Cuando más se conoce, más se ama".

Leonardo ejerció sus actividades en todos los dominios de la ciencia y el arte. Estaba dotado de una potencia creadora que desconcierta, que se aproxima al misterio, que lo acerca a lo divino. Fué pintor, músico, escultor, arquitecto, biólogo, matemático, anatomista, ingeniero, filósofo. Sus palabras: "La música es la revelación de lo invisible", parecen una definición de su genio, imagen de lo divino. Persiguió la síntesis total como su contemporáneo Juan Battista Alberti. Leonardo fué discípulo de Arquímedes y Euclides, creó el método y el pensamiento moderno. Estudió todas las ciencias. Analizó la estructura del cuerpo humano; el vuelo de los pájaros, las leyes de la fisiología, las funciones del corazón. Fué precursor de la aviación y de la navegación submarina. En la ciencia del método se adelantó a Descartes; en metodología, a Bacon; en hidráulica a Castelli; en las leyes de la gravedad a Galileo. En Astronomía sufre la influencia de Paolo Tos-

(1) SÉAILLES, obra citada, pág. 172.

cánelli, pero descubre la luz cinérea de la luna. Estudia las aguas, las piedras, los fósiles, las flores y las plantas, descubriendo en todo relaciones, similitudes y paralelismos que la ciencia moderna confirma más tarde.

El caso de Leonardo es único en la historia del pensamiento. Da la impresión de una cima inaccesible dorada por un resplandor ultra terrestre.

El arte maravilloso de Leonardo de Vinci ejerció influencia no sólo en sus discípulos e imitadores como Lorenzo di Credi, Ridolfo Ghirlandajo, Marco de Oggiono, Cesare de Sesto y Bernardino Luini, sino en la técnica de grandes maestros de su tiempo. Verrocchio toma algo de la línea sinuosa y la graciosa ternura de Vinci. Fra Bartolomeo emplea las medias tintas, modela en los fondos de tono plumizo, en una penumbra de niebla desvanecida en tiernas gradaciones. Recuerda en mucho la tonalidad de los venecianos, pero posee el fascinante misterio de la técnica leonardesca. Miguel Angel, en contacto con las obras de su rival atempera su violencia, flexibiliza las formas; envuelve en una atmósfera de melancólica ternura a sus criaturas, principalmente en la *Creación de la mujer*, o en la *Sibilia*, que tiene ya la sonrisa creada por Leonardo. Andrea del Sarto, deslumbrado por el pintor de la *Gioconda*, enriquece sus cuadros con grises y violetas temblorosos, atenúa los relieves, hunde las figuras en la seda de la sombra cálida y ondulante. Rafael se apodera del ritmo grandioso de la *Cena* para hacerlo penetrar en la euritmia de muchas de sus composiciones; dulcifica los contornos, abre para el paisaje un horizonte sin confines, de perspectivas huyentes como Leonardo en la *Virgen de las Rocas*, *Santa Ana* y la *Gioconda*. Correggio poeta de la gracia femenina, emplea de nuevo el sfumato ennoblecido por Leonardo. Mezcla en la atmósfera el mórbido tono opaco del terciopelo con el centellante lucir de la plata. Sus figuras emergen de los fondos oscilantes en un serpentear de líneas voluptuosas, de ondular de encajes o de espumas. Correggio, parte del gran arte del maestro de la *Gioconda*, pero anuncia ya una nueva gracia que hechizará a los pintores de los siglos XVI y XVII.

JOSÉ R. DESTÉFANO.

BIBLIOGRAFIA

- J. BURCKARDT, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Trad. Schmidt, Paris, 1885.
- R. BAYER, *Léonard de Vinci*, Paris, 1933.
- L. BORDES, *Vingt leçons d'histoire de l'art*, Paris, 1927.
- G. CAROTTI, *Leonardo da Vinci pittore, scultore, architetto*, Turín, 1921.
- J. CHARBONNELL, *La pensée italienne au XVI siècle*, Paris, 1919.
- CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Florencia, 1875-1908.
- B. CROCE, *Leonardo filósofo*, Milán, 1910.
- M. CERMENATI, *Leonardo in Valtellina* (Istituto di Studi Vinciani in Roma), 1919.
- P. DUHEN, *Etudes sur Léonard de Vinci*, 3 vol., Paris, 1906, 1909, 1913.
- L. DOREZ, *Léonard de Vinci au service de Louis XIII et de François I* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- G. D'ADDA, *Leonardo da Vinci e la sua libreria*, Milán, 1873.
- E. FAURE, *Histoire de l'art. La Renaissance*, Paris, 1922.
- T. KLINGSOR, *Léonard de Vinci*, Paris, 1930.
- LAFFENESTRE, *La peinture italienne jusqu'à la fin du XV siècle*, Paris, 1900.
- E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, 1889-91.
- E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, 1899.
- E. MAC CURDY, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1904.
- V. MALAGUZZI, *La corte di Ludovico il Moro*, Milán, 1915-17.
- C. MAUCLAIR, *Léonard de Vinci*, Paris.
- E. MICHEL, *Le dessin chez Léonard de Vinci*, Paris, 1908.
- E. MICHEL, *Histoire de l'art. La Renaissance*, tomo IV, Paris, 1908.
- M. MIGNON, *Le naturalisme de Léonard de Vinci* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- E. MILLOSEVICH, *Leonardo e la luce cinerea* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- W. PATER, *La Renaissance*, Trad. Roger-Cornaz, Paris, 1917.
- PELADAN, *Léonard de Vinci, Traité de la peinture*, Paris, 1899.
- PELADAN, *Léonard de Vinci, Traité du paysage*, Paris, 1914.
- G. POGGI, *Leonardo de Vinci, pittore*, Boloña, 1920.
- F. T. PERRENS, *Histoire de Florence depuis le Médicis*, Paris, 1888.
- A. DE RINALDIS, *Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci*, Boloña 1926.
- A. DE RINALDIS, *Il sorriso di Leonardo* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Paris, 1892.

- G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci*, París, 1912.
O. SIRÉN, *Léonard de Vinci*, París, 1928.
E. SOLMI, *Leonardo da Vinci*, Florencia, 1900.
A. SCHIAPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milán, 1921.
R. SCHNEIDER, *La peinture italienne des Origines au XVI^e siècle*, París, 1929.
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Vol. IX, Parte I^a, Milán, 1925.
A. VENTURI, *Leonardo da Vinci, pittore*, Boloña, 1920.
L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bolonia, 1920.
A. VENTURI, *Rapporti d'arte tra Raffaello e Leonardo* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
P. VALÉRY, *Introduction a la méthode de Léonard de Vinci*, París, 1919.
P. VILEY, *Les Sources d'idées au XVI^e siècle*, París, 1914.
H. WOLFFLIN, *L'art classique*, Trad. de Mandach, París, 1911.